This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

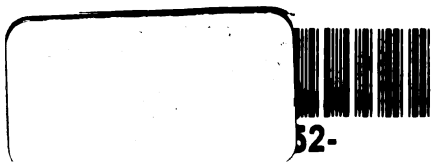
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

DEPARTMENT OF
THE HISTORY OF ART
OXFORD



DEPARTMENT OF
THE HISTORY OF ART
OXFORD

C 14 A 1

LA PEINTURE

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

ÉTUDE

SUR L'ART CONTEMPORAIN

PAR

FERDINAND DE LASTEYRIE
MEMBRE DE L'INSTITUT.

PARIS
CASTEL, LIBRAIRE-ÉDITEUR
PASSAGE DE L'OPÉRA
Galerie de l'Horloge, 3.

1863

C 141 A 1

LA PEINTURE

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

ÉTUDE

SUR L'ART CONTEMPORAIN

PAR

FERDINAND DE LASTEYRIE
MEMBRE DE L'INSTITUT.

PARIS
CASTEL, LIBRAIRE-ÉDITEUR
PASSAGE DE L'OPÉRA
Galerie de l'Horloge, 3.

1863

DEPARTMENT OF
THE HISTORY OF ART
OXFORD

AIRIE
ASTIQUE
TARANNE
PARIS.

LA PEINTURE

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

DE 1862

Paris. — Typographie Hennuyer, rue du Boulevard, 7.

LA PEINTURE

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

ÉTUDE

SUR L'ART CONTEMPORAIN

PAR

FERDINAND DE LASTEYRIE

MEMBRE DE L'INSTITUT.

PARIS

CASTEL, LIBRAIRE-ÉDITEUR

PASSAGE DE L'OPÉRA

Galerie de l'Horloge, 3.

1863

PRÉFACE.

—

Les comptes rendus des expositions ordinaires de peinture m'ont toujours paru n'offrir qu'un intérêt très-éphémère. Ils se répètent forcément d'une année à l'autre. Ce sont comme les bulletins de la santé de gens qui nous sont chers sans doute, mais que nous voyons tous les jours.

Il n'en est pas de même des expositions universelles.

Celles-ci présentent un caractère tout différent. Les écoles y prennent la place des individus; la compétition n'a plus lieu entre les hommes seulement, mais entre toutes les nations du monde.

C'est une occasion unique de contempler les œuvres enfantées par nos rivaux, de contrôler la légitimité de réputations acquises au loin, de mesurer la taille de nos artistes à celle de leurs émules, de constater la marche de l'art, ses progrès, ses

défaillances, et les influences multiples qu'il subit selon les temps et les pays.

Nulle part nous ne saurions trouver plus à apprendre, ni plus d'éléments positifs pour dresser le bilan de l'art contemporain.

Par cela même elles constituent un sujet d'étude infiniment attrayant.

Il m'a séduit, je l'avoue.

Aussi l'ai-je abordé avec amour.

Aujourd'hui, je livre à la publicité les notes que j'ai recueillies sur place, pendant un long séjour à Londres. Les réflexions dont je les accompagne, les conclusions que j'en tire, auront, à défaut d'autre mérite, celui d'une parfaite indépendance.

Mon plus vif désir est que le présent volume offre quelque intérêt à ceux qui n'ont pu visiter par eux-mêmes l'exposition de Londres.

Quant aux personnes qui l'ont vue, je soumets humblement mes appréciations aux leurs, heureux si les unes viennent sanctionner les autres.

F. L.

LA PEINTURE

A L'EXPOSITION DE LONDRES

I

COUP D'ŒIL PRÉLIMINAIRE.

Si l'Angleterre a la première conçu et réalisé la grande idée d'une exposition universelle, la France, qui l'a bientôt suivie dans cette voie, peut de son côté revendiquer l'honneur d'avoir, la première, appelé à un solennel concours les artistes de tous les pays.

On se rappelle quel fut, sous ce rapport, le succès de notre exposition en 1855.

L'Angleterre nous imite à son tour, et, plus hardie en 1862 qu'en 1851, elle offre bravement aux artistes du continent l'hospitalité de son ciel brumeux.

On se tromperait beaucoup cependant, si l'on croyait que l'exposition de Londres ressemble de

tous points à celle de Paris. Elle est conçue dans de tout autres conditions.

Chez nous, l'art était complétement séparé de l'industrie.

A Londres, il n'en constitue pour ainsi dire qu'une annexe, une annexe trop peu distincte, à mon avis.

Qu'un seul droit d'entrée donne accès aux deux expositions, qu'il y ait entre elles communication intérieure, de telle sorte que le visiteur puisse passer de l'une dans l'autre alternativement et selon son caprice, rien de mieux; mais, cela une fois admis, la séparation, sous tous les autres rapports, eût dû, ce me semble, être complète.

Il y aurait eu plus d'un avantage à ce que deux bâtiments distincts reçussent les deux expositions. Celle des beaux-arts surtout aurait eu évidemment beaucoup à y gagner; car on eût été sans doute moins avare de place pour les artistes, si le local spécialement affecté aux arts n'avait pas dû entrer dans la triste symétrie du nouveau palais de l'Industrie. Triste symétrie, en effet, que celle de cette immense prison vitrée, dont l'aile gauche, consacrée aux beaux-arts, sert de glorieux pendant à l'aile droite, entièrement occupée par les buffets, restaurants et autres dépôts de victuailles. Juste la même superficie accordée à ceux-ci qu'à ceux-là.

Parmi les défauts du palais de l'Exposition, l'un des plus évidents est l'insuffisance du local. Tout y est entassé, la circulation y est difficile, et l'œil ne peut saisir nulle part un bel ensemble. Mais si cette insuffisance du local se fait sentir un peu partout (aux étrangers, s'entend), c'est surtout dans la section des beaux-arts qu'elle est de la dernière évidence, et les résultats en sont infiniment regrettables.

Ce n'est pas que les salles d'exposition soient mauvaises en elles-mêmes. Loin de là : elles sont bien disposées et éclairées d'une manière très-convenable, ce qui est assurément beaucoup. Mais là, comme partout, l'Angleterre a voulu être pour moitié dans l'Exposition (ce qui, par parenthèse, est tout à fait au-dessus des forces productives de son école), et, en n'attribuant aux autres écoles qu'un espace égal à celui qu'occupe la sienne, elle les a renfermées dans des limites évidemment trop étroites. Aussi beaucoup d'artistes étrangers du premier mérite ont-ils mieux aimé s'abstenir complétement.

A cela près, le classement était bon.

Voici, en quelques mots, quelle en est la disposition générale :

Tout le premier étage du palais du côté sud est occupé par une succession de galeries exclusive-

ment consacrées à la peinture à l'huile. L'entrée principale est par le milieu. A gauche est l'école anglaise ; à droite les écoles étrangères, en commençant par la France.

Même division pour les aquarelles, les dessins, les miniatures, les pastels, l'architecture et la gravure. Elles occupent, toujours au premier étage, de longues galeries bâties sur les autres faces du palais, et qui, par leur extrémité, communiquent à angle droit avec les salons de peinture ; les galeries de gauche affectées à l'école anglaise, celles de droite aux œuvres des autres écoles.

Cela est fort logique assurément. Mais, encore une fois, on a poussé le culte de la symétrie beaucoup trop loin en voulant absolument parquer tous les artistes des autres pays dans le même espace, ni plus ni moins, que ceux de l'Angleterre. Certaines écoles très-productives, telles que la nôtre ou celles de l'Allemagne, se trouvent ainsi réduites à un contingent superficiel hors de toutes proportions avec le nombre des œuvres qu'elles eussent été fières d'exposer. La grande peinture surtout a eu à en souffrir. Tant pis pour les pays où l'on a le préjugé d'aimer, de cultiver encore la peinture historique ou religieuse ! Une douzaine de tableaux de ce genre eussent suffi, à eux seuls, pour absorber la moitié de l'espace accordé à une école.

Où l'Allemagne aurait-elle pu placer les immenses cartons de Cornélius, que l'exposition de Paris avait été si fière de posséder? Où M. Horace Vernet aurait-il trouvé assez de murailles pour y suspendre seulement trois ou quatre de ses grandes batailles? Force lui a été de se réduire, et c'est tant pis. Force a été à beaucoup d'autres de ne se faire représenter à Londres que par une seule toile, insuffisante pour donner une idée complète de leur talent.

Eh bien, malgré tous ces sacrifices, l'espace réservé aux écoles étrangères s'est trouvé encore trop étroit. Les élus seuls y ont obtenu leur place, et quant aux pauvres artistes des écoles secondaires, on les a traités vraiment avec un sans-façon inouï. De malheureux Américains, des artistes russes d'un mérite réel, des Italiens même, ont vu, faute de place, leurs œuvres reléguées dans quelque coin obscur de la grande exposition industrielle, servant, pour ainsi dire, d'appoint aux caoutchoucs, aux cuirs ou aux taffetas exposés sous les mêmes pavillons.

Quant à la sculpture, c'est encore bien autre chose. De nombreux piédestaux lui avaient été réservés au milieu des galeries de peinture, mais ils se sont trouvés complétement insuffisants, de sorte qu'en définitive les œuvres des pauvres sculpteurs

se sont vues disséminées un peu partout, sous les vestibules, sur les escaliers, dans la grande nef, sous les coupoles, rivalisant ainsi avec les trophées industriels, et contribuant avec eux, plus ou moins volontairement, à la très-inharmonieuse décoration du palais.

La *Mère des Gracques*, de M. Cavalier, pour ne citer qu'elle, est adossée à des tuyaux de drainage.

Cela n'est pas précisément commode, il faut en convenir, pour trouver les œuvres que l'on voudrait étudier, encore moins pour les comparer entre elles.

En somme, l'exposition des beaux-arts de Londres me paraît, je l'avoue, beaucoup moins bien organisée que celle de Paris.

Sous le rapport du nombre, elle lui est inférieure.

Pour la peinture seulement (peinture à l'huile, miniatures, aquarelles et dessins), l'exposition de Paris comptait plus de cinq mille sept cents numéros ; celle de Londres n'en compte que trois mille soixante-quatre.

Il est vrai que les artistes français, qui n'ont pu faire admettre à Londres que trois cents tableaux, en avaient exposé plus de quatre mille deux cents à Paris, tandis que l'école anglaise, représentée à Paris par trois cent soixante et quinze tableaux,

n'en compte chez elle que mille quatre cent cinquante, dont près de la moitié aquarelles et dessins.

Pour les autres écoles, le chiffre est un peu supérieur à Londres, cent cinquante numéros de plus environ. Quelques nations du Nord y sont plus largement représentées qu'à Paris, et il y a en outre à Londres la Russie, que la guerre avait empêchée de répondre à notre appel en 1855.

Comme *qualité*, l'exposition de Londres diffère encore assez notablement de celle de Paris. Sur quelques points, elle l'emporte, sur beaucoup d'autres, c'est le contraire.

Ainsi qu'on devait s'y attendre, l'école anglaise s'y montre dans des circonstances beaucoup plus favorables, et, il faut le reconnaître, sous un jour très-éclatant. Il y a aussi une supériorité assez notable dans les œuvres de sculpture envoyées par certains pays qui n'avaient pas brillé chez nous. Enfin certaines écoles secondaires témoignent d'un progrès notable. Par contre, plusieurs autres se présentent avec un désavantage marqué, qu'explique suffisamment l'abstention de leurs plus éminents artistes.

Qu'est-ce que l'Allemagne, par exemple, sans Schadow, sans Cornélius, sans Overbeck, sans Bendeman, sans Kaulbach, sans Steinle?

Et la France elle-même, peut-on dire qu'elle

soit suffisamment représentée là où manquent Heim, Coignet, Bracassat, Schnetz, Couture; où Delacroix ne figure que pour une petite toile de très-secondaire importance; Ingres, Ary Scheffer et Rosa Bonheur que pour un seul tableau?

Quelle école, je le demande avec orgueil, pourrait supporter de pareilles lacunes aux premiers rangs, se trouver resserrée, comme l'école française l'est à Londres, dans un cadre absolument insuffisant pour son développement normal, et néanmoins occuper encore une si belle place?

Chez nous, en 1855, le concours était plus sérieux, et il a produit des résultats plus satisfaisants, parce que les conditions en étaient plus égales.

A Londres, ce n'est pas sous une seule forme que se produit le défaut d'égalité. L'insuffisance de l'espace accordé aux écoles étrangères n'est pas le seul désavantage auquel elles soient exposées. L'école anglaise s'est attribué en outre un privilége tout à son profit, dont plusieurs autres eussent pu tirer un lustre au moins égal : le privilége de faire figurer dans son exposition les œuvres de tous ses grands peintres du dernier siècle ou des premières années de celui-ci. Les artistes vivants ne comptent pas, en effet, pour plus des deux tiers dans le nombre des tableaux exposés par l'Angleterre; et encore, dans le tiers emprunté à son glorieux passé,

les organisateurs de l'exposition ne se sont-ils pas fait faute de réunir en groupes nombreux les œuvres les plus remarquables de leurs plus célèbres artistes. On y compte trente-quatre tableaux de Reynolds, trente-deux de Hogarth, une vingtaine de Gainsborough, quatorze de Wilkie et jusqu'à cinquante-six tableaux ou aquarelles de Turner.

Cela constitue, il faut en convenir, une magnifique exposition, et l'Angleterre peut être fière de montrer à ses visiteurs une collection qui prouve d'une manière aussi éclatante la valeur trop souvent méconnue de son école.

Mais croit-on que les autres pays, la France, l'Italie, la Hollande, l'Espagne elle-même, n'eussent pas eu un passé tout aussi glorieux à opposer à celui de l'Angleterre, s'il leur eût été possible d'exhumer également leurs morts? Même au temps de la plus désolante décadence du goût, la France avait encore ses Chardin, ses Boucher, ses Watteau, ses Nattier, ses Vanloo, ses Latouche, ses Greuze et ses Vernet. Omegank est mort depuis moins d'un siècle, et Canaletto naissait à Venise la même année que Hogarth en Angleterre.

Pourquoi, me dira-t-on, les autres pays n'ont-ils pas suivi l'exemple de l'Angleterre? Les mêmes priviléges leur avaient été offerts par les organisateurs de l'exposition universelle.

C'est vrai. Mais aucune des écoles sérieuses n'a profité de la permission et, en cela, ces écoles ont très-bien fait.

D'abord, qui dit exposition dit concours. Or, eut-on jamais l'idée de faire concourir les morts avec les vivants, le passé avec le présent?

Puis, lors même que cette idée eût souri à quelque autre école, comment la réaliser? — Est-ce dans un espace à peine suffisant pour contenir trois cents tableaux que la France, par exemple, eût pu songer à mettre en regard ses gloires passées et ses illustrations présentes?

Pour l'Angleterre, cela pouvait être bon. Ses glorieux morts n'étaient certainement pas de trop pour remplir le vaste espace qu'elle s'était exclusivement attribué, et que ses vivants n'auraient jamais pu occuper entièrement à eux seuls.

Mais, pour nous, c'était tout le contraire.

D'ailleurs les organisateurs de l'exposition avaient limité le droit de puiser dans le passé aux *œuvres des artistes qui vivaient encore il y a cent ans.*

Pour peu qu'on se donne la peine d'y réfléchir, on verra que cette clause tout arbitraire était encore une condition de choquante inégalité.

Tard venue dans la famille des arts, l'Angleterre évoque tout son passé lorsqu'elle remonte seule-

ment d'un siècle et demi en arrière. Mais le cas est fort différent pour les grandes écoles historiques. Qu'est-ce que cent ans pour elles ! C'est de trois ou quatre siècles, ou même davantage, qu'il leur faudrait remonter en arrière pour donner une idée exacte de leur passé. Et alors, je vous le demande, quelle figure ferait la pauvre école anglaise ?

Voyez-vous d'ici la Flandre descendre dans la lice avec son Rubens et son Van Dyck ; la Hollande avec son Rembrandt et son Ruysdaël ; l'Espagne avec Murillo et Velasquez ; la France avec Poussin, Claude, Lesueur ; l'Italie avec sa divine cohorte, les Raphaël, les Corrége, les Titien... un peu plus, je dirais la Grèce avec Apelles et Phidias ?

Impossible utopie !... Tel n'est pas, tel ne saurait être le but des *Expositions*, si solennelles qu'elles soient. En principe, le présent seul leur appartient, et c'est aux musées qu'est exclusivement réservé l'honneur de servir de sanctuaire aux œuvres immortelles du passé.

Je ne blâme pourtant point l'Angleterre d'avoir saisi l'occasion, unique pour elle, de réunir et d'offrir à l'admiration du monde les œuvres les plus parfaites de ses anciens maîtres. Elle fait honneur à ses hôtes en ceignant ainsi son front des plus beaux diamants de son écrin.

Pour nous, d'ailleurs, cette exposition est pleine

d'intérêt. Elle nous fait voir réunies (ce qui n'arrivera peut-être plus jamais) une foule d'œuvres que l'on connaît chez nous seulement par la gravure, et dont jusqu'ici, par conséquent, nous n'avions pu que très-incomplétement apprécier la valeur.

Il y a là un sujet d'étude dont la critique d'art doit s'emparer avidement, ce à quoi, pour mon compte, je ne manquerai certainement point.

Mais, tout en reconnaissant l'extrême intérêt de cette exposition rétrospective, il faut bien se garder de la confondre avec celle des peintres vivants de l'Angleterre, lesquels, seuls dans l'exposition actuelle, entrent en concurrence à armes égales avec les peintres des autres pays.

La véritable utilité d'une exposition universelle est d'élargir la donnée du concours. Ce n'est plus entre les individus que la lutte s'engage, c'est entre le génie national de divers peuples. Là, ce n'est plus le talent d'un homme, ce sont les caractères propres d'une école que la critique a pour tâche d'analyser.

Tâche imposante et dont je ne me dissimule pas la difficulté !

Je l'ai prise, pour ma part, très au sérieux. J'espère qu'il suffira de me lire pour en être convaincu.

La moquerie, le persiflage, le ridicule jeté à pleines mains sur de pauvres artistes sans talent,

sont les moyens le plus souvent employés pour se faire lire. On appelle cela avoir de l'esprit.

Quant à moi, je nourris une plus haute ambition. Je serais désolé sans doute d'ennuyer mes lecteurs ; mais je tiens moins, je l'avoue, à les *amuser* qu'à les *intéresser*. Donc, je leur demanderai la permission de n'*éreinter* personne, de ne me montrer exceptionnellement sévère que pour les tendances dangereuses ou pour les prétentions par trop outrecuidantes, de laisser de côté une foule d'œuvres et d'individualités obscures qui ne sauraient leur tenir beaucoup à cœur, et de chercher simplement à leur donner une idée aussi juste que possible de la valeur et des traits caractéristiques de chacune des écoles qui se trouvent aujourd'hui en présence.

Voilà mon programme. Je l'aborde sans parti pris, avec la ferme conviction que les dons précieux du Ciel ne sont le privilége exclusif d'aucune race, et que, par conséquent, il y a du bien à trouver un peu partout.

II

ÉCOLE ANGLAISE.

PEINTRES ANCIENS.

Dînant un jour chez je ne sais quel restaurateur, avec un Américain qui m'avait invité, je m'aperçus bientôt que celui-ci se servait le premier de tous les plats. Quoique peu susceptible de ma nature, je ne pus m'empêcher de lui en faire l'observation.

— Rien de plus simple, me répondit-il, c'est moi qui paye.

C'était naïf, mais très-logique.

Quoique infiniment mieux élevés, en général, les Anglais ont procédé, à l'Exposition, un peu de la même manière que mon Américain. Non contents d'avoir la plus grosse part (elle leur revenait

de droit), ils se sont invariablement attribué la première.

Dans tous les catalogues de notre exposition de 1855, la France avait cédé le pas à ses hôtes.

Dans les catalogues de l'exposition *anglaise* de 1862, ce sont les Anglais qui ont pris la tête.

Nous n'avons donc pas eu la peine de leur dire, comme à Fontenoy : « Après vous, messieurs les Anglais ! » ni eux (toujours comme à Fontenoy) celle de nous répondre : « Nous n'en ferons rien. »

Que voulez-vous ? le siècle dernier était celui de la courtoisie, le siècle présent est celui de la logique ; et, sous ce rapport, l'Angleterre le représente à merveille.

Elle a agi sans cérémonie, c'est vrai ; mais, par le fait, elle a eu raison : elle est bien la première sur son terrain, et la place qu'elle a prise, nous n'eussions pas manqué nous-mêmes de la lui donner.

C'est surtout dans la section des beaux-arts que tous les avantages devaient être de son côté, l'adjonction du passé donnant à son exposition une importance exceptionnelle. Nulle autre école ne se présente dans des conditions aussi favorables.

L'Angleterre, je l'ai déjà reconnu, a usé d'un droit incontestable en évoquant les gloires éteintes

de son école. Mais, comme on ne saurait évidemment songer à mettre en lutte que des contemporains, il faut de toute nécessité, si l'on veut établir une comparaison entre les artistes anglais et ceux du continent, séparer tout d'abord le passé du présent, et faire la part des morts avant de régler le compte des vivants.

L'école anglaise possède encore des peintres d'un grand talent. Leur tour viendra. Commençons par les vieux maîtres. Ce ne sont pas les moins bons à connaître.

Quoique l'école anglaise soit certainement d'origine plus moderne que la plupart de ses rivales, elle aurait pu, avec un peu de bonne volonté, se vieillir encore plus qu'elle ne l'a fait. Dès le seizième siècle, l'Angleterre avait des artistes d'un mérite réel. Isaac Olivier peignait avec beaucoup de talent de petits portraits dans le genre des Janet. La reine Victoria, dans sa collection privée, et plusieurs grands seigneurs (particulièrement lord Derby) possèdent de fort bonnes œuvres de lui. Son fils Peter marcha sur ses traces, et, comme miniaturiste, Hilliard le dépassa peut-être. Au dix-septième siècle, à côté de Van Dyck florissait également un très-bon peintre de portraits, Dobson ; mais sa carrière fut si courte, que ses œuvres sont fort rares.

L'Angleterre néanmoins n'avait pas eu jusque-là d'école nationale ; elle restait tributaire de l'étranger. Holbein et Van Dyck avaient tour à tour régné sur elle.

De leur vivant, la gloire de ces deux grands maîtres fut presque égale ; mais au dernier seulement était réservé l'honneur de laisser après lui des germes que l'Angleterre devait fertiliser un jour en les appropriant à son génie national.

Ce jour se fit attendre. La véritable école anglaise ne devait éclore qu'au siècle suivant.

De fait, le premier peintre vraiment original qu'ait produit l'Angleterre est Hogarth.

Ainsi s'explique l'immense popularité dont il jouit dans son pays. L'exagération s'en est mêlée : on a été jusqu'à comparer Hogarth à Shakspeare. C'est insensé. Shakspeare reste et restera peut-être toujours le plus grand des poëtes dramatiques de l'Angleterre, un des plus grands du monde entier ; Hogarth, esprit original, satirique, plein de verve, mais souvent trivial et tombant trop facilement du comique dans le burlesque, n'est, à tout prendre, qu'un artiste de valeur très-secondaire ; un homme de beaucoup d'esprit, mais un assez mauvais peintre, que d'autres artistes, même dans son pays, ont, selon moi, dépassé.

Ce qui fait le mérite ou plutôt l'intérêt princi-

pal de ses tableaux, c'est la peinture fidèle et animée que nous y trouvons des mœurs d'une époque déjà bien éloignée de nous, mœurs devenues presque invraisemblables aux yeux de notre génération, tant elles diffèrent des nôtres.

Hogarth aimait à consacrer toute une série de tableaux aux développements d'une idée comique. Les galeries de l'Exposition nous en montrent plusieurs exemples fort curieux : là, c'est l'*Histoire d'une élection anglaise* il y a cent cinquante ans (quatre sujets), — plus loin, c'est la *Vie d'un débauché* (huit sujets), — ailleurs, *le Mariage à la mode* (six sujets), etc., etc.

Presque toutes ces compositions ont été gravées, et de ces vieilles gravures quelques exemplaires se rencontrent encore assez souvent chez nous. Mais, pour avoir tout son sel, il faut que chaque suite soit complète.

La plupart d'entre elles sont véritablement fort curieuses. Rien n'est amusant, par exemple, comme de voir l'élégant candidat du siècle passé promenant son habit brodé à travers la foule crapuleuse, prodiguant l'or, grisant ses électeurs et cajolant jusqu'à la grosse marchande de poisson, pour arriver enfin à un triomphe qui, lui-même, est représenté de la façon la plus divertissante. Impossible d'énumérer ici la vingtième partie des

épisodes grotesques dont chaque tableau fourmille ; les rixes, les querelles, les soldats aux prises avec les donzelles, les laquais jouant aux cartes sur le siége d'une voiture qu'ils vont verser, etc., etc.

Vous parlerai-je de la *Vie d'un débauché ?* C'est bien pis vraiment.

Je me demande comment la prude société anglaise peut s'arrêter si complaisamment devant d'aussi scabreux tableaux de mœurs.

La débauche en Angleterre n'était pas alors aussi élégante qu'en France, et Hogarth ne ménageait pas les couleurs.

Cela eut une influence fâcheuse sur son talent ; habitué à peindre des mœurs grossières, il devint lui-même souvent trivial. Sa critique est généralement spirituelle, amusante en même temps qu'énergique ; mais elle est sans finesse et d'un comique tout à fait grossier.

Il y a cependant des exceptions ; un tableau appartenant à la reine, la *Vue du Mail* (qui était alors la promenade à la mode de Londres), et deux autres tableaux portés au livret sous le titre de *Conversations*, sont des peintures de mœurs sans charge et de bon goût. Mais, par contre, on n'y retrouve pas la verve habituelle de Hogarth. C'est bien composé, mais c'est froid.

Hogarth a fait aussi quelques portraits, à com-

mencer par le sien, qu'il reproduisait volontiers. Le meilleur de ceux qu'on voit à l'exposition est celui de Lavinia Penton, une actrice de son temps. Ce portrait est fort bien éclairé et même assez bien peint, ce qui n'est pas habituellement le fait de Hogarth.

Le plus souvent, au contraire, ses effets de lumière sont incertains, sa couleur est plombée et sa peinture sans relief.

Les premiers artistes anglais *pur sang* qui aient vraiment su peindre, qui aient eu les qualités des véritables grands peintres, sont Gainsborough et Reynolds... ou plutôt sir Joshua Reynolds, comme disent les Anglais, qui se garderaient bien d'oublier jamais le titre de baronnet donné à un grand homme, ni le prénom qui doit suivre inévitablement ce titre.

Gainsborough, lui, n'était pas baronnet, mais il aurait bien mérité de l'être, et il l'eût été sans doute si l'on eût consulté son rival; car, ce qui honore infiniment la mémoire de ces deux grands artistes, Reynolds ne cessa jamais de faire un pompeux éloge du seul homme dont le talent pût être mis en balance avec le sien.

La carrière de Reynolds fut plus longue que celle de Gainsborough. Il mourut en 1793, à l'âge de soixante et dix ans. Longtemps en possession de la

faveur publique, il a laissé des œuvres nombreuses, et peint la plupart des grands personnages de son époque.

Quelquefois même, sortant de sa spécialité, Reynolds voulut s'élever jusqu'à la peinture d'histoire. On a de lui quelques grandes compositions. Une des meilleures est l'*Adoration des mages*, carton d'une verrière de la chapelle de New-College, à Oxford. A l'exposition de Londres, nous avons de lui une *Cléopâtre* et un tableau des *Grâces décorant la statue de l'Hymen*, compositions médiocres, il faut bien le dire, très-maniérées et sans caractère. Les Grâces, qu'on dit être des portraits, ont tout bonnement l'air de trois jolies bourgeoises anglaises folâtrant dans un parc des environs de Londres. Le tableau intitulé *Cimon et Iphigénie*, qui n'est guère autre chose qu'une belle étude de femme nue, vaut infiniment mieux.

Mais ce n'est pas sur des tableaux de ce genre, c'est d'après ses portraits ou ses figures d'étude qu'il faut juger Reynolds. Presque tous sont beaux. Quelques-uns sont des chefs-d'œuvre.

Je ne parlerai ici que de ceux qui figurent à l'Exposition.

Parmi les portraits d'hommes, les meilleurs à citer sont ceux du comte de Pembroke et de l'amiral Barrington; parmi les portraits de femmes, ce-

lui de la duchesse de Marlborough, grande toile du plus admirable effet, et le petit portrait en buste, tout souriant, tout éclatant de lumière, de la jolie Nelly O'Brien. Ce dernier tableau, justement célèbre en Angleterre, est peint dans des tons très-clairs, presque blancs, qui diffèrent assez notablement de la couleur habituelle de Reynolds. Je ne connais qu'un seul autre portrait du même artiste qui présente la même exception : c'est le portrait de lord Ashburton (John Danning), aujourd'hui conservé dans la Galerie nationale de portraits. Or, on prétend que, ce tableau devant être envoyé aux Indes et se trouver ainsi exposé aux fâcheuses influences de la mer et des changements de climat, on avait stipulé d'avance que Reynolds devait le peindre avec des couleurs préparées d'une façon toute spéciale. Peut-être, s'il avait toujours pris ce soin, ses tableaux n'auraient-ils pas revêtu, avec le temps, la patine jaunâtre qui les recouvre presque tous aujourd'hui.

Reynolds réussissait d'autant mieux un tableau que, par le choix du sujet, il se rapprochait plus de la nature intime. C'est, du reste, le fait de presque tous les peintres anglais. Ainsi, il y a fort loin, selon moi, de son joli portrait de Nelly O'Brien à son portrait en pied de miss Syddons sous forme de *Muse tragique*, répétition assez pâle, il est vrai, du

tableau qui se trouve chez le marquis de Westminster.

Autre exemple plus décisif : Reynolds a peint deux fois Giorgina Spencer, duchesse de Devonshire ; — la première fois en pied, en grand costume de gala ; c'est froid et maniéré ; — la seconde fois plus intimement, en jeune mère de famille jouant avec un joli enfant couché sur ses genoux ; c'est un chef-d'œuvre.

C'est un chef-d'œuvre encore que lady Gallway et son fils, peints dans les mêmes conditions ; — c'en est un que la petite princesse Sophie de Gloucester se roulant sur son chien.

Reynolds aimait l'enfance, et il excellait à la peindre. Tout le monde connaît, au moins par la gravure, son petit *Samuel en prière* et son *Ecolier*, Ils figurent l'un et l'autre à l'Exposition.

Je ne vois de comparable, dans l'école anglaise, que le *Blue boy* de Gainsborough. Le *Blue boy* (l'enfant bleu) est un ravissant petit seigneur peint en pied et tout habillé de satin bleu. Cette peinture, considérée en Angleterre comme le chef-d'œuvre du maître, n'eût pas été désavouée par Van Dyck, dont elle rappelle un peu la manière.

Presque sur la même ligne, je placerai la *Petite fille à la cruche*, figure d'un naturel exquis et d'une

excellente couleur; puis, dans un autre genre, le portrait en pied de M. et Mme W. Hallett.

Gainsborough eût été certainement au niveau de Reynolds si toutes ses œuvres avaient cette valeur; mais il était plus inégal que son émule. Ses têtes sont charmantes; mais souvent le reste est par trop négligé. On en voit un exemple frappant dans le portrait de Mmes Sheridan et Tickell; un exemple plus frappant encore dans le portrait de cette même duchesse de Devonshire, peinte par Reynolds. Ce portrait est moins maniéré que celui dont j'ai parlé plus haut; mais les bras et la draperie sont d'un dessin inavouable.

D'un autre côté, Gainsborough me paraît avoir eu plus de souplesse de talent que Reynolds. A ses moments perdus, il peignait le paysage avec beaucoup de succès, ainsi que nous le prouvent plusieurs des toiles exposées en ce moment.

Après Reynolds et Gainsborough, ce n'est que pour mémoire qu'on peut citer les autres peintres de portraits de la même époque. Romney ne manquait pas de mérite, il en avait même beaucoup; mais il n'est représenté à l'Exposition que par une toile assez médiocre. Je ne trouve à nommer ensuite que Rœburn, dont nous avons quelques portraits estimables, entre autres celui de lord Eldon. Puis il faut arriver jusqu'au commencement de ce siècle

pour rencontrer sir Thomas Lawrence, peintre incorrect sans doute, mais original et doué de qualités fort brillantes.

Lawrence s'était fait connaître en France, sous le règne de Charles X, par l'envoi à nos expositions du portrait en pied de ce souverain et du charmant portrait de master Lambton. Sa couleur était pleine d'éclat, sa peinture facile et tout à fait vivante; mais il était fort inégal, comme tous les gens qui abusent de leur facilité. Parmi les toiles de Lawrence qui figurent à l'Exposition, quelques-unes sont fort médiocres, telles que le portrait de miss Syddons, ou bien celui de lady Grey et de ses filles; mais, en revanche, plusieurs autres, comme les portraits de lord Eldon et de sir W. Curtis, sont des œuvres d'un mérite éminent.

Somme toute, il serait à souhaiter pour l'Angleterre qu'elle eût encore un peintre de portraits comparable à sir Thomas Lawrence.

La peinture d'histoire n'a jamais été le fort de l'école anglaise. Etty est presque le seul qui me paraisse y avoir obtenu un succès sérieux. Il y a de lui, à l'Exposition, quelques belles toiles, particulièrement trois grands tableaux tirés de l'histoire de Judith. La composition en est largement comprise, le dessin plein de fierté et d'énergie. Dans

l'un d'eux surtout, le mouvement de Judith est d'une inspiration superbe.

Après Etty, je ne vois à citer que Hilton, non pour son *Massacre des innocents*, qui est des plus médiocres, mais bien pour un grand tableau à volets, la *Crucifixion*, œuvre fort estimable, qui, seule, dans l'exposition anglaise, me paraît représenter dignement la grande peinture religieuse.

B. West a aussi, dans son pays, de la réputation comme peintre d'histoire, réputation un peu usurpée, si l'on en juge d'après son *Régulus* ou son *Serment d'Annibal*. La seule bonne toile de West à l'exposition est la *Mort du général Wolf*, tableau dont la gravure est bien connue en France.

Je mets à peu près sur la même ligne la *Mort du major Pierson*, par Copley.

Mais ce sont là des tableaux de bataille bien plutôt que des tableaux d'histoire.

La peinture héroïque n'est pas celle qui convient le mieux au génie anglais. C'est surtout dans la reproduction des scènes de la nature ou de la vie intime, dans le paysage ou dans le genre proprement dit, qu'excellent les peintres de ce pays.

Hogarth, il est vrai, n'a pas laissé d'héritiers directs; mais ce n'est pas un mal. Son originalité étant son principal mérite, il eût été fort à craindre que ses imitateurs, s'il en avait eu, n'eussent

pris, en l'exagérant encore, le côté trivial de son talent, sans rappeler en rien son esprit ni sa verve.

Pour ne pas m'arrêter ici à d'insignifiants détails, à des individualités trop secondaires, je suis forcé d'en venir tout de suite à Wilkie (sir David Wilkie), observateur plein de finesse, peintre plein de mérite, dont les œuvres, depuis longtemps popularisées chez nous par la gravure, ne me paraissent pas être estimées assez haut dans son propre pays. On l'y regarde sans doute comme un artiste fort distingué; mais ce n'est pas assez : Wilkie était un excellent peintre de genre.

Ses débuts ne promirent pas d'abord tout ce qu'il devait être plus tard. Né vers la fin du siècle dernier, il faillit, au début, se noyer dans le courant classique de cette époque. Il commença par faire des nymphes détestables. Puis il passa successivement, selon le goût du jour, aux *pifferari* de Rome, aux moines et aux brigands espagnols. Tout cela ne valait pas grand'chose. Pourquoi Wilkie allait-il donc chercher au loin sa voie? C'était près du foyer domestique qu'il devait trouver ses meilleures inspirations. Encore une fois, le génie anglais ne fleurit que *at home*.

L'Exposition actuelle nous montre toutes ces phases successives du talent de Wilkie représentées

par une suite de très-intéressants tableaux. Ai-je besoin de rappeler les plus célèbres d'entre eux : la *Fête de village*, le *Colin-Maillard*, le *Jour des rentes?* Tout le monde les connaît, au moins par la gravure; tout le monde admire cette naïveté, vraie sans être jamais triviale, cette bonhomie, qui, chez Wilkie, dissimulent une habileté rare de composition. Ajoutons, pour compléter cet éloge, que sa couleur est généralement assez bonne et sa lumière harmonieuse.

Dans le même genre, l'Exposition nous montre encore quelques toiles très-estimables, telles que la *Lecture du testament*, de Lizars, la *Partie de quilles*, de Collins, etc.

Je ne parlerai pas de Bonnington, qui s'était si bien naturalisé chez nous, que nous nous sommes habitués à le regarder presque comme un peintre français. D'ailleurs c'était surtout un paysagiste.

Dans ce dernier genre, l'Angleterre est assez riche.

Une de ses vieilles gloires est Constable. J'avoue pourtant que je trouve la réputation de ce peintre exagérée. Ses tableaux ont beaucoup poussé au noir, il est vrai ; mais en général ils sont durs, et manquent d'air. Le meilleur de ceux qui figurent à l'Exposition me paraît être sa *Vue de Hampstead*.

Pour ma part, je préfère de beaucoup le vieux Crome, qui, avec des lignes très-simples et une

couleur sévère, produit de puissants effets. Sa peinture est d'une grande fermeté et sent le maître. Il y a surtout de lui, à l'Exposition, une superbe *Vue des plateaux de Mousehold*, grande plaine sans arbres et toute en lumière, dont l'effet est saisissant.

Antérieurement à Crome, Wilson avait peint des paysages classiques (les *Ruines de la villa de Mécènes,* etc.), qui, une fois le style accepté, ne manquaient pas de mérite.

Plus tard, Hoffland, Calcott ont produit de très-bonnes œuvres. Mais Calcott était surtout peintre de marines. Il avait, dans ce genre, un talent tout à fait supérieur, un style très-correct, très-sévère, et pourtant très-vrai. On ne saurait trop admirer, à l'Exposition actuelle, son *Embouchure de la Tyne* et ses *Vaisseaux sur la Tamise*. Ce dernier tableau surtout est tout inondé d'une lumière grise très-harmonieuse et du plus bel effet.

Ce double talent de paysagiste et de peintre de marines, un homme devait bientôt le résumer en lui avec une plus puissante originalité qu'aucun autre en Angleterre, et se constituer ainsi l'un des plus illustres représentants de l'école britannique.

Cet homme, c'était Turner.

Nous ne le connaissons guère chez nous que par des gravures souvent fort infidèles, et qui, d'ailleurs, ne peuvent rendre le prestige de sa couleur.

L'œuvre de Turner est immense. Il embrasse un demi-siècle d'incessants labeurs; mais ces différentes périodes sont marquées par des caractères bien distincts.

Turner, lui aussi, commença par payer son tribut à la tradition classique. Dès lors, pourtant, on voit que, parmi les maîtres passés, Claude Gelée, le peintre de la lumière, était celui qui captivait toutes ses préférences. C'est en effet dans le style du Lorrain qu'est peinte la grande *Vue d'Italie*, portée au numéro 339 du catalogue.

Mais l'originalité était trop puissante chez Turner pour ne pas bientôt prendre le dessus. Le moment était venu pour lui de demander ses véritables inspirations aux vertes collines, aux opulentes rivières de son pays, à ses côtes sans cesse battues par la tempête. Cette seconde période de sa carrière, qui s'étend de 1805 à 1818 environ, est celle où Turner devait atteindre l'apogée de son talent. Il produit alors sa *Baie de Hastings,* son *Vaisseau stationnaire sur la Nore*, son célèbre *Moulin au coucher du soleil*, œuvre d'une incroyable puissance de touche et de couleur.

Malheureusement, à partir de cette époque, le maître ne devait plus que décliner.

Turner avait toujours été amoureux de la lumière. Il finit par en devenir fou; et cette période

d'exagération des dons les plus précieux embrasse tout le reste de sa carrière. Dès lors, il cesse d'être vrai. Mais, si fou, si fantastique qu'il soit, il reste encore admirable par l'incroyable richesse de sa palette, et l'œil séduit se plonge encore avec délices dans les flots de lumière que lui seul sait prodiguer ainsi.

Nul ne saurait contester à Turner les qualités d'un grand peintre.

III

ÉCOLE ANGLAISE.

PEINTRES VIVANTS.

Depuis trente ou quarante ans, l'école anglaise a fait des pertes considérables. Elle a vu mourir successivement Crome en 1821, Thomas Lawrence en 1830, Constable en 1833, Wilkie en 1841, Calcott en 1844, Turner en 1851 ; et, sans faire injure à leurs successeurs, on peut dire que ces grands artistes n'ont pas été remplacés.

Cependant on se tromperait fort si l'on croyait l'école anglaise complétement déshéritée, si l'on s'imaginait qu'elle ne possède plus aucun artiste de mérite.

Chez nous, on est beaucoup trop disposé à compter pour non avenu ce qu'on ne connaît pas. Or, comme nous ne voyons presque jamais de tableaux

anglais en France, on est tout prêt à en conclure que la peinture anglaise est un mythe, quelque chose qui n'existe pas, ou qui, du moins, ne vaut pas la peine qu'on s'en occupe.

Et pourtant, voyez quelle étrange contradiction ! ceux-là même qui seraient tentés de nier l'existence des peintres anglais admirent volontiers les gravures exécutées d'après les tableaux de ces mêmes peintres.

A cette apparente contradiction, il faut pourtant bien qu'il y ait quelques motifs. Le plus sérieux, le plus fondé que l'on puisse invoquer, c'est que la plupart de ces tableaux, dont la composition ingénieuse et charmante a le don de nous séduire, sont effectivement assez mal peints.

Sous ce rapport, la décadence de l'école anglaise est très-sensible. L'Angleterre a encore de bons artistes; mais, à bien peu d'exceptions près, on peut dire qu'elle n'a plus de bons peintres. Chez la plupart d'entre eux l'exécution est d'une faiblesse déplorable.

Autant en Angleterre l'aquarelle affecte de force et de puissance, autant la peinture à l'huile s'amoindrit, s'appauvrit et s'étiole. A côté d'admirables aquarelles qu'on prendrait pour de la véritable peinture, on voit à chaque instant des tableaux à l'huile qu'on a peine à ne pas prendre pour des

aquarelles. Et c'est vraiment dommage ; car, surtout dans les sujets empruntés à la vie contemporaine, les artistes anglais ont un sentiment, une habileté de composition qui les placeraient évidemment très-haut, si, chez eux, l'exécution répondait un peu mieux à la pensée.

Mais je m'aperçois que je vais beaucoup trop vite en besogne. Je conclus avant d'avoir posé mes prémisses, ce qui est contraire à toutes les règles de la rhétorique.

Commençons par jeter un coup d'œil sur les faits. La critique ne doit juger que sur pièces. Examinons donc avec soin celles que l'Exposition a placées sous nos yeux.

Mise en regard de son glorieux passé, l'école anglaise contemporaine n'est pas à son avantage, cela va sans dire, et il en serait de même pour presque toutes les autres. Cependant quelques instants d'examen attentif suffisent pour y faire découvrir quelques fort belles choses et une foule d'œuvres estimables à divers titres. Seulement il ne faut demander à l'Angleterre que ce qui paraît être le propre de son génie, point de grands tableaux d'histoire ou de sainteté, rien de classique ni d'héroïque, rien de ce qu'on appelle chez nous le *grand art*.

Chez nos voisins, aujourd'hui, l'éloquence par-

lementaire ne dépasse guère en général les proportions d'une élégante et spirituelle conversation.

Il en est à peu près de même de leur peinture.

C'est dans les sujets tirés de la vie domestique, c'est dans la reproduction de la nature inanimée sous toutes ses formes, paysages, marines, fruits, etc., qu'excellent les Anglais.

Pourquoi n'ont-ils plus de bons peintres de portraits? je ne saurais le dire. Cela me semblait même si improbable, que j'ai cherché partout à l'Exposition quelques figures dignes d'être citées avec éloges. Mais j'avoue qu'en ce genre je n'ai trouvé rien que de fort ordinaire.

C'est bien la peine d'avoir la population de jeunes filles la plus fraîche, la plus rose, la plus gracieuse qu'il y ait au monde, pour qu'elle ne puisse pas trouver un pinceau digne de conserver à la génération future le souvenir de tant de charmes!

On se fait faire en marbre, c'est une consolation. Mais le marbre, qui rend si bien toutes les suavités de la forme, ne reproduit, hélas! ni les roses, ni les lis de ces charmantes filles d'Albion.

Pour le moment donc, les animaux ont pris le pas sur l'homme dans la peinture anglaise.

Le meilleur peintre peut-être (selon moi, certainement) que possède aujourd'hui l'Angleterre, est

un peintre d'animaux, sir Edwin Landseer. Tout le monde connaît, au moins par la gravure, quelques-unes de ses œuvres les plus importantes, le *Sanctuaire, la Paix* et *la Guerre*, l'*Abbaye de Bolton*, et ses chiens de toute espèce, et ses scènes de chasse dans les montagnes d'Ecosse.

Sans cesser jamais d'être absolument vrai, Landseer apporte dans ses compositions un sentiment de poésie inexprimable. Nul n'a jamais su lire aussi bien que lui dans l'âme des bêtes. Il est le poëte de la vie animale, que d'autres, chez nous, ont su traduire si admirablement en prose. Landséer n'est certainement supérieur ni à Brascassat, ni à Rosa Bonheur. Sa peinture a moins de solidité, je le reconnais; mais pourtant il ne leur est pas inférieur non plus : c'est autre chose. Landseer est un peintre d'animaux *sui generis;* ses tableaux font rêver.

Voyez le *Sanctuaire*, par exemple, cette belle et mélancolique composition que je citais tout à l'heure et qu'on retrouve à l'Exposition. Un cerf aux abois, bramant son dernier appel, seul au milieu d'une immense solitude, qu'éclairent les premières lueurs du crépuscule se reflétant sur une nappe d'eau tranquille. — Quoi de plus simple! mais aussi quelle admirable étude de l'animal! quelle expression dans sa tête! quelles belles lignes, et quelle belle lumière! Où donc Landseer

a-t-il pu dérober ces émouvants secrets de la nature sauvage?

Deux nouvelles pages actuellement exposées nous montrent le talent de l'artiste sous un jour peut-être plus puissant encore. Il les appelle le *Combat* et la *Défaite*. L'un fait suite à l'autre.

Le premier, c'est le combat à outrance de deux cerfs qui se rencontrent et s'attaquent pendant la nuit, au milieu de l'imposante solitude des montagnes. Egalement beaux, également résolus, nul ne doit sortir vivant de cette lutte sans merci.

Le second tableau nous montre, à l'aube du jour, les deux champions étendus côte à côte sur la terre imprégnée de leur sang. Déjà un oiseau de proie plane sur eux, et un renard s'avance timidement pour voir s'ils sont bien morts.

Tout cela est d'une grandeur mélancolique qu'aucun peintre d'animaux n'a jamais approchée. Ceux qui naguère, chez nous, admiraient tant les cerfs de carton de M. Courbet devraient bien venir apprendre ici comment combattent et meurent ces nobles rois des forêts.

Le même sujet se retrouve deux fois dans l'exposition de sir Edwin Landseer. Il l'a traité avec non moins de succès dans une suite de grands dessins au pastel. Mais cela sort de mon cadre : je n'ai à m'occuper ici que des tableaux à l'huile.

A ceux que j'ai cités Landseer a joint un sujet de chasse, et de charmants petits singes jouant avec un ananas.

Il y a joint aussi son célèbre tableau de l'*Abbaye de Bolton;* le prieur de l'abbaye recevant les riches redevances de gibier et de fruits que lui apportent un jeune chasseur et une gracieuse jeune fille. C'est là un vrai tableau de genre. Il est fort joli, sans doute, mais je lui reprocherai de manquer absolument d'originalité, de couleur locale, de ne reproduire, dans son élégance de convention, que des personnages d'opéra-comique.

J'aime infiniment mieux *la Paix* et *la Guerre*, ces deux belles compositions dont je parlais plus haut.—*La Guerre :* un cheval mourant qui relève une dernière fois sa noble tête pour jeter un regard d'adieu à son cavalier mort à côté de lui, scène de carnage que voile et qu'assombrit encore la fumée du combat. — *La Paix :* de beaux moutons paissant tranquillement l'herbe qui pousse dans la gueule d'un vieux canon démonté, et, près d'eux, une souriante jeune fille dont le candide regard embrasse un horizon sans nuages.

Ce sont de véritables petits poëmes que ces deux tableaux-là. Pourquoi sir Edwin Landseer ne les a-t-il pas envoyés à l'Exposition ? Ils y eussent tenu leur place, selon moi, beaucoup mieux que les trois

ou quatre portraits dus au pinceau du même auteur.

L'Angleterre possède un autre peintre d'animaux à qui je serais fâché de ne pas rendre également justice; c'est M. Ansdell. Son *Berger mort, retrouvé dans la montagne*, est un tableau bien composé, bien dessiné et plein de sentiment. La vérité du paysage, l'émouvante anxiété du chien, qui cherche à ranimer son pauvre maître à moitié enseveli sous la neige, donnent à cette toile une valeur réelle. On ne peut guère lui reprocher que sa grandeur, hors de toute proportion avec l'importance du sujet.

L'école anglaise compte aussi quelques bons peintres de fleurs et *surtout* de fruits. Ce *surtout*-là ne doit surprendre personne. Le génie national de l'Angleterre l'entraîne beaucoup plutôt vers ce qui porte des fruits que vers ce qui porte des fleurs.

Parmi les peintres en ce genre qui ont exposé, M. Lance me paraît occuper incontestablement la première place. La plus importante des œuvres qu'il nous montre figure au livret sous le nom de *l'Hôte inattendu*. L'intrus dont il s'agit est un beau paon qu'on aperçoit au milieu de la plus appétissante collection de fruits de toute espèce, à laquelle sans doute il se dispose à faire honneur.

Ces fruits, il faut le reconnaître, sont réellement fort beaux. Un vrai paon s'y tromperait.

La fille de M. Lance a également beaucoup de talent. Il est à regretter qu'elle n'ait rien envoyé à l'Exposition.

A plus forte raison, doit-on regretter de n'y voir aucune œuvre de Hunt, dont les fruits, les raisins surtout, sont fort recherchés par les amateurs. Hunt se recommande par un grand fini d'exécution. Mais M. Lance me paraît plus véritablement peintre.

Les fruits de M. Duffield, et le gibier qu'il y a joint (mais les fruits surtout) sont également très-bien rendus.

En fait de fleurs, je ne vois guère à citer que les *Roses tremières* de miss Muttrie.

Remontons maintenant l'ordre naturel du règne végétal ; du fruit remontons à l'arbre, élargissons le cadre, et nous voilà en plein paysage. C'est un des aspects sous lesquels l'école anglaise est certainement la plus intéressante à étudier. Ici, comme partout, elle porte son caractère éminemment national. Ne lui demandez pas de reproduire les ardeurs brûlantes d'un soleil tropical, l'austère grandeur d'une Thébaïde, les imposantes magnificences des Alpes. Au peintre anglais il faut son vert gazon, ses eaux tranquilles et diaphanes, ses horizons vaporeux. Là il est dans son centre, et là (mais là seulement) il se montre dans toute sa valeur.

Cette exclusivité d'aptitude ne prouve rien, du reste, contre son talent. La même observation pourrait s'appliquer à d'autres : les plus admirables paysagistes hollandais, par exemple, n'ont jamais su bien rendre aucune autre nature que celle de la Hollande.

Toujours est-il que les peintres anglais, bon gré, mal gré, donnent une tournure, un vernis britannique à tout ce qu'ils touchent. Pour rester vrais, il faut donc qu'ils se renferment dans la reproduction de la nature au milieu de laquelle ils vivent.

Leur talent même ressemble à cette nature. Il en a le plus souvent la fraîcheur, l'élégance, la grâce un peu monotone : mais, comme elle aussi, il manque en général de variété, de force et de grandeur.

Ceci, bien entendu, admet des exceptions. Je vois, par exemple, à l'exposition de Londres, une belle et grande vue de Venise, par M. W. Wyld, tableau plein de chaleur, de lumière et de couleur locale. Mais il est bon de faire observer que M. W. Wyld n'a jamais peint qu'en France ; qu'à toutes nos expositions, même en 1855, il a toujours figuré comme peintre français, si bien qu'en définitive il a été décoré comme tel.

Venise a également très-bien inspiré M. Müller,

dont la *Vue de l'église San-Georgio* se fait remarquer par une belle lumière et des eaux d'une limpidité, d'une transparence parfaites. Mais est-ce bien un Anglais de bon aloi qui porte ce nom tout germanique? J'en douterais, rien qu'à voir la détestable place qu'on a donnée à son charmant petit tableau.

Je suis plus sûr de mon fait avec M. Dillon, qui nous montre, dans ses *Colosses de Thèbes*, un bel effet de nuit tout empreint de la chaleur de l'atmosphère égyptienne. Pour le coup, voilà un Anglais qui est sorti franchement des brouillards de son pays.

Mais revenons à ceux qui restent purement Anglais. C'est la grande masse, et, encore une fois, je ne les blâme pas. Seulement, j'ai le regret de trouver l'école actuelle dans une moins bonne voie, en fait de paysage, qu'elle ne l'était au commencement du siècle. Elle comprend moins largement la nature et sacrifie trop souvent l'effet d'ensemble à la reproduction minutieuse du détail.

Comme exemple de cette manière, je citerai un *Automne*, de M. Cole, et une *Matinée de printemps*, de M. Mac-Calum. Dans chacun de ces paysages, vous compteriez les feuilles. Forme et couleur, tout y est vrai isolément; mais, pris ensemble, l'effet du tableau est d'une crudité désespérante. L'air y manque. C'est la nature mise

sous la machine pneumatique, la nature bien observée, mais mal comprise.

Cette tendance plus ou moins exagérée, je la retrouve malheureusement dans les tableaux ou les aquarelles de beaucoup de paysagistes anglais de la nouvelle école. En cela, ils font du réalisme à leur façon, mais du réalisme si propre, si bien peigné, qu'on a peine à le reconnaître pour un parent du nôtre.

Il y a là évidemment une sorte de réaction contre le style si pittoresque et si hardi que Turner avait mis en honneur. Or, de cette réaction il ne sortira jamais, j'en suis bien convaincu, un peintre à lui comparer.

Du reste, Turner a aussi des continuateurs. Leur seul tort est de l'imiter trop servilement. C'est ce que je reprocherai, par exemple, à M. Dawson, dont la *Vue du palais de Westminster* n'a d'autre défaut que de sentir un peu trop le pastiche ; — ce que je reprocherai surtout aux *Vues de Rome* et *de Florence*, de M. Pyne. L'artiste a voulu les noyer dans une lumière diffuse, la manière de Turner ; il n'a réussi qu'à les y délayer.

On n'imite pas un talent aussi original que Turner. La vraie manière de marcher sur ses traces, c'est d'être original à son tour. Mais, pour y parvenir, il ne faut surtout pas le chercher ; il faut

simplement étudier la nature, tâcher de surprendre le secret de ses magnificences infinies, et s'efforcer de les rendre comme on les sent. L'originalité, si l'on en porte en soi le germe, se produit alors d'elle-même.

La partie la plus saine, si ce n'est la plus éclatante, de l'école paysagiste anglaise se compose d'une petite phalange de consciencieux artistes, étrangers à toutes les exagérations de système, et moins jaloux d'attirer l'attention de la foule que de servir d'interprètes fidèles à la nature. Dans cette voie, ils rencontrent souvent juste et font preuve de qualités estimables, alors même qu'elles sont incomplètes.

En examinant, par exemple, la jolie vue de montagnes exposée sous le nom de *Sigreal*, par M. Thompson, la vérité du site, la justesse de l'effet font aisément oublier la couleur un peu grise du tableau. De même, si les *Moulins par un soir d'automne*, de M. Cooper, ne sont pas aussi bien peints que voudraient le prétendre ses amis, il est impossible, du moins, de ne pas rendre justice au talent avec lequel ce paysage est éclairé.

L'*Avenue*, de M. Lee, tableau de lignes un peu monotones, se recommande, de son côté, par une remarquable entente du jeu des ombres et de la lumière.

Mais, selon moi, l'Angleterre possède dans la personne de M. Stanfield un paysagiste très-supérieur à tous ceux que je viens de nommer. Celui-là est de la vieille roche. C'est un vrai peintre. Comme Calcott, comme Turner (dont pourtant il n'atteint pas le niveau), Stanfield est à la fois paysagiste et peintre de marine. Pour lui, la nature est autre chose qu'une lettre morte, et il sait au besoin en comprendre la poésie, ainsi qu'il l'a prouvé dans son *Navire abandonné*. Le même artiste a aussi exposé une *Vue de la Meuse à Dordrecht*. C'est un fort bon tableau ; mais pourquoi le malheur veut-il que le même sujet ait été traité par Cuyp, dont c'est peut-être le chef-d'œuvre? Une pareille comparaison est par trop écrasante.

Oublions les vieux maîtres hollandais ! Si je nommais Van der Welde, pourrais-je dire, après cela, que M. Sommers peint de fort jolies marines? Si je nommais Peter Neefs, pourrais-je ensuite louer comme je le dois les intérieurs de M. Roberts, de M. Lewis, de M. Horsley ? M. Roberts excelle surtout dans les intérieurs d'églises. Celui de la *Cathédrale de Milan* est particulièrement remarquable. Il est sagement éclairé, et la multiplicité des détails n'y nuit aucunement à l'effet d'ensemble. Du reste, la réputation de l'auteur est établie depuis longtemps jusque chez nous.

Maintenant j'arrrive à la partie la plus délicate de ma tâche. Laissant de côté la grande peinture historique ou religieuse, par la bonne raison qu'il n'y a là personne pour la représenter sérieusement, j'arrive à la peinture de genre, où les Anglais, non sans quelque raison, ont pris l'habitude de se considérer comme étant tout spécialement sur leur terrain.

Leurs aptitudes particulières les prédisposent effectivement à ce genre de peinture. Toutefois, la plupart de ceux qui s'y adonnent aujourd'hui me semblent n'y apporter que des qualités incomplètes. Je l'ai déjà dit, les peintres anglais composent en général avec intelligence et sentiment ; chez eux l'idée est habituellement ingénieuse, délicatement rendue ; il y a beaucoup de vérité dans les poses et une suffisante correction dans le dessin ; mais aussi, encore une fois, presque toujours c'est très-mal peint. Disons le mot : c'est colorié plutôt que peint. Les artistes anglais ont beaucoup de talent ; mais, chose incroyable, c'est le *métier* qui leur manque... à l'inverse de tant d'autres qui n'ont que cela.

Des généralités passons maintenant aux individus.

Dans le chapitre qui précède, j'ai laissé la peinture de genre à Wilkie. A côté de lui j'aurais dû

peut-être nommer son contemporain Stothard, dont le nom est très-populaire en Angleterre. Chez nous, on le connaît presque uniquement par son *Pèlerinage de Canterbury*, lequel figure à l'Exposition, en compagnie de quelques autres toiles assez gracieuses et d'une *Cléopâtre*, hélas! bien médiocre. Stothard ne manquait certainement pas de mérite; mais il reste loin de Wilkie.

Parmi leurs peintres de genre, les Anglais placent aussi au premier rang Leslie, qui a tiré le plus souvent ses sujets de quelque roman connu; et M. Mulready, qui traite de préférence les sujets familiers. Leslie a emprunté, entre autres, de fort jolies scènes aux *Merry wives of Windsor*, et M. Mulready se montre plein de naturel dans ses *Petits canonniers* ou dans son *Ménage du charpentier*. On ne saurait méconnaître le talent plein de finesse et d'observation de ces deux artistes; mais peut-être pourrait-on leur reprocher d'avoir donné, des premiers, l'exemple d'une peinture sans consistance et sans relief.

D'autres ont exagéré ce défaut sans le racheter par les mêmes qualités. Il m'est impossible, par exemple, de ne pas protester contre la vogue qui s'attache aux tableaux de M. Millais. Sa *Vallée du repos* (des religieuses creusant leur tombe), et surtout ses *Feuilles d'automne* et ses *Pommiers*

en fleurs, sont, disons-le franchement, de détestables peintures, où le réalisme fraternise de la manière la plus singulière du monde avec une certaine naïveté prétentieuse. Chez nous au moins, le réalisme a l'énergie de sa brutalité ; mais chez nos voisins il n'affecte pas même ce faux air de puissance. Les jeunes filles de M. Millais, couchées sur l'herbe au milieu d'un verger en fleurs, n'ont ni grâce, ni vie. Figures, draperies, arbres et fleurs ne sont que des découpures de papier peint.

M. Millais peut faire mieux que cela, et nous lui conseillons de ne pas persister dans cette voie.

Je dois dire aussi un mot d'un fort bizarre tableau déjà exposé chez nous en 1855, et qui jouit en Angleterre d'une assez grande faveur. Je veux parler de la singulière figure du Sauveur, par E. Hunt, inscrite au livret sous le nom de *Lumière du monde*. — C'est le Christ, une lanterne à la main, frappant à la porte d'une chaumière. — Sans parler du goût plus que douteux de cette allégorie, qui renferme la lumière du monde dans un fallot, rien n'est plus bizarre que le tableau de M. Hunt. L'effet de nuit est bien rendu, l'exécution est très-soignée, trop soignée même, et d'une vigueur extrême, que fait encore ressortir la glace dont est recouvert le tableau. Mais le bizarre accoutrement du Christ, sa couronne toute mon-

daine, le paysage tout anglais au milieu duquel on l'a placé, désorientent complétement, et enlèvent tout caractère à cette peinture, dont il est pourtant impossible de méconnaître le mérite.

Je trouve, au contraire, une foule de compositions charmantes parmi les œuvres de peintres contemporains dont les prétentions ne se sont pas élevées si haut.

Tout le monde connaît déjà chez nous, par la gravure, la *Plage de Ramsgate*, de M. Frith. Rien de plus vivant que ce tableau de mœurs, qui nous montre, réunie au bord de la mer, toute une population de baigneurs opulents et oisifs.

M. Hook a aussi quelques jolies compositions empruntées à la vie du matelot.

Malheureusement, ni M. Hook ni même M. Frith ne peignent aussi bien qu'ils composent.

Mais c'est surtout dans les sujets de sentiment que se distinguent, selon moi, les peintres de genre de l'école anglaise.

Je ne connais, par exemple, rien de plus touchant ni de mieux composé que le *Eastward Ho !* (départ pour l'Orient), de M. O'Neil. La scène se passe sur l'escalier extérieur d'un vaisseau de transport. Des troupes anglaises sont à bord. Dans un instant elles vont mettre à la voile pour la Crimée. Les pauvres femmes qui viennent de dire adieu à

leurs maris, à leurs enfants, à leurs amoureux peut-être, sont encore sur cet escalier qu'elles descendent à regret, et de là, dans un dernier embrassement, une dernière étreinte, un dernier signe, un dernier regard, elles envoient toutes leurs bénédictions et la moitié de leur âme au bien-aimé que peut-être elles n'auront jamais le bonheur de revoir. Les riches, les pauvres sont confondues dans cet étroit espace. Et ces braves soldats et ces jeunes officiers tout émus, penchés sur les bastingages, donnent, eux aussi, une dernière pensée à ces chères affections que le sentiment du devoir leur ordonnera de sacrifier demain. Le sujet était bien choisi. Il est traité avec une sensibilité exquise et une mesure parfaite. Ce tableau serait une perle si la peinture en avait plus de valeur.

Je ne trouve pas un sentiment moins exquis dans le tableau de miss Osborn, *Sans amis et sans nom*. Là, nous voyons une jeune et jolie orpheline, dont le visage pâli trahit assez la misère, et qui, accompagnée de son petit frère enfant, vient timidement offrir à un marchand de tableaux quelque œuvre de son pinceau. L'œuvre doit être bonne, car le vieux marchand paraît y faire grande attention, et deux amateurs présents dans la boutique semblent eux-mêmes y prendre grand intérêt. Mais est-ce la beauté du tableau ou celle de

la jeune fille qui les séduit? Ce doute poignant pour la pauvre débutante est rendu avec une extrême délicatesse. Il y a dans cette petite composition une grâce, une chasteté qui captivent. On s'intéresse à la jeune artiste sans amis et sans nom, et l'on se dit que, si elle a autant de talent que miss Osborn, le vieux marchand serait bien malavisé de ne pas acheter son tableau.

Je veux encore citer *Acquitté !* un tableau malheureusement assez mal peint, mais parfaitement composé par M. Salomon. Dans un premier cadre, également recommandable, l'artiste nous avait montré la famille d'un accusé attendant la décision du jury au milieu de toutes les angoisses de l'incertitude. Ici c'est le dénoûment, le verdict : l'innocent est acquitté. Quelle explosion de joie émue, de transports, de reconnaissance à Dieu ! quels embrassements ! comme toute cette pauvre famille se resserre bien autour du chef qui lui est rendu ! comme toutes les nuances du sentiment y sont bien observées, selon l'âge et le caractère de chacun ! Cette petite scène est dramatique et touchante au suprême degré.

Voilà du sentiment vrai. Je n'en dirai pas autant des mauvais mélodrames que certains artistes anglais ont prétendu emprunter aux annales de la Révolution française. La *Charlotte Corday* conduite

au supplice en chemise rouge, par M. Ward, est le plus pitoyable tableau que l'on puisse voir, et sa *Marie-Antoinette* ne vaut guère mieux. M. Elmore, l'auteur d'une autre *Marie-Antoinette*, semble avoir voulu encore renchérir sur lui. Et pourtant l'histoire de cette pauvre reine est assez triste pour n'en pas faire l'objet de pareilles caricatures. Les Anglais, qui admirent tant la manière dont Paul Delaroche a traité ce sujet, auraient dû apprendre de cet artiste à lui conserver au moins sa dignité.

Décidément, l'histoire moderne n'inspire pas mieux les peintres anglais que celle des siècles passés. Le genre historique ne leur réussit pas mieux, semble-t-il, que la peinture d'histoire.

Cependant quelques-uns d'entre eux entrent dans une meilleure voie; plusieurs abordent avec succès l'étude sérieuse de la figure humaine : — M. Rothwell a exposée une *Calypso* couchée, dont le torse nu, peut-être un peu trop lascif, est remarquablement bien peint; — M. Goodall, sous le titre du *Premier né*, une bonne étude de femme égyptienne; — M. Bückner, un petit *Berger romain* fort bien peint, dans la manière de Reynolds; — M. Leighton, une très-bonne tête de femme italienne, avec un petit tableau archaïque dans le style florentin.

Ce sont là des études sérieuses, et je les signale avec d'autant plus d'empressement que, jusqu'ici,

c'était précisément le côté faible de l'école anglaise.

Si les peintres anglais prennent une bonne fois le parti d'apprendre à peindre, je ne doute pas qu'ensuite ils ne produisent d'excellents tableaux. Ils ont toutes les autres qualités qu'il faut pour cela.

IV

ÉCOLE ALLEMANDE.

ALLEMAGNE ET AUTRICHE.

Les Anglais ont bien voulu, dans leurs catalogues comme dans leurs galeries d'exposition, accorder à la France le pas sur toutes les autres écoles étrangères.

Dois-je suivre l'ordre indiqué par l'extrême courtoisie de nos voisins?

Je ne le pense pas.

Il me semble plus logique de réserver pour la fin de ce travail l'examen des œuvres exposées par nos compatriotes.

Ce n'est pas, en effet, pour voir des tableaux français que nous allons à Londres. Pour nous, le véritable intérêt d'une exposition universelle est de nous montrer réunies les œuvres de tous nos

rivaux, de tous nos émules, de nous permettre ainsi de les étudier comparativement entre elles, de manière à pouvoir ensuite nous bien rendre compte en quoi chaque école diffère de la nôtre, l'imite ou s'en éloigne, la dépasse ou la suit de loin.

Or, le premier élément de cette étude comparative est évidemment l'examen, au moins sommaire, des caractères principaux de chaque école.

Parmi celles qui se trouvent représentées à Londres, l'une des plus importantes, une de celles qui se sont acquis le plus d'estime depuis un demi-siècle, est l'école germanique. Nulle part, le grand art, l'art religieux surtout, n'a été cultivé, dans ces derniers temps, avec plus de conscience, de dignité et de persévérance qu'en Allemagne.

Il est donc tout naturel que l'Allemagne appelle, une des premières, notre attention.

Pourtant, je le constate à regret, l'école allemande est loin d'occuper à Londres la grande et noble place qu'elle occupait chez nous en 1855. Cette fois, elle se trouve représentée d'une manière si incomplète, qu'on serait fort exposé à se montrer injuste envers elle, si on ne la jugeait que sur ce qu'elle a exposé. Mais il y a des noms trop illustres pour que l'absence même puisse les faire oublier.

Pourquoi ces illustres artistes sont-ils donc restés

sourds à l'appel qu'on leur adressait? Je ne saurais l'expliquer.

Leurs œuvres les plus belles, me dira-t-on, celles qui servent de base à leur célébrité et la justifient le mieux, sont, pour la plupart, des peintures murales, véritables immeubles par destination, qu'il faut se donner la peine d'aller voir sur place si l'on veut les connaître, ou bien qu'il faut se contenter d'admirer sur la foi du graveur.

J'en conviens.

Néanmoins, Cornélius avait bien trouvé moyen de nous envoyer, en 1855, la magnifique collection ds ses cartons pour les fresques du Campo Santo de Berlin; — Kaulbach, ceux qu'il avait composés pour le nouveau musée de la même ville (plusieurs parties de ces derniers étaient même peintes en grisaille); — et, si Steinle n'était pas représenté chez nous par aucune de ses grandes compositions, il figurait du moins à notre Exposition pour deux tableaux de moindre importance.

De ces peintres éminents il n'y a rien à Londres; rien non plus de Schadow, rien de Bendeman, rien d'Overbeck.

C'est fort à regretter. Pourtant, ce n'est pas une raison pour refuser une juste part d'attention aux œuvres d'auteurs moins connus, qui représentent, seules à Londres, l'école ou les écoles allemandes.

Pour bien se rendre compte de la valeur d'une armée, il ne suffit pas de connaître les généraux ; il faut savoir encore ce que valent les simples soldats. Or, l'art me paraît avoir en Allemagne une landwehr fort respectable.

Faisons connaissance avec elle.

Mais d'abord entendons-nous bien ! Qu'est-ce que l'Allemagne ? et qu'est-ce que l'école allemande ?

Y a-t-il une ou plusieurs Allemagnes ? Y a-t-il une ou plusieurs écoles allemandes ?

Le congrès de Vienne a singulièrement compliqué la première de ces questions. Il a constitué vingt-trois ou vingt-quatre petites Allemagnes, se résumant en une seule sous le nom de Confédération germanique, mystère à peu près aussi complexe que les mystères religieux les plus abstraits, et d'autant plus difficile à comprendre que, pour celui-là, la foi ne saurait venir en aide à la raison.

En France, où nous avons la duperie d'être, seuls entre tous, encore un peu fidèles aux traités de 1815, nous avions taillé, dans notre exposition de 1855, une foule de petites Allemagnes officielles, étiquetées au catalogue sous les noms de Bavière, de Bade, de Hesse, de Wurtemberg, etc., etc.

En Angleterre, où l'on est plus pratique, on a simplifié tout cela, et l'on a eu raison. — *Germany,*

cela dit tout : — Badois, Prussiens, Bavarois, Hessois et *tutti quanti*, arrangez-vous comme vous voudrez : c'est votre affaire; ce n'est pas la nôtre. Vous parlez tous la même langue, c'est à vous de vous entendre.

Là-dessus, on a mesuré un bout de galerie de tant de mètres de superficie; on a écrit à la craie le mot *Germany*, et voilà, jusqu'à nouvel ordre, l'unité allemande constituée... à l'exposition de Londres.

Cependant, on a laissé en dehors l'Autriche.

Ce n'est pas très-logique, direz-vous. Mais le contraire l'eût été encore moins. Les Autrichiens, il est vrai, sont aussi Allemands que qui que ce soit au monde; mais les vrais Autrichiens seulement; et comment faire entrer avec eux dans la grande famille allemande tous ces braves Hongrois, Bohêmes, Vénitiens, Transylvains, Dalmates et autres, que l'Autriche abrite si paternellement sous son drapeau?

Décidément le temps de la logique absolue n'est pas encore arrivé. En attendant, c'est déjà quelque chose que de n'avoir plus à compter qu'avec deux catégories d'Allemands : ceux de la Germanie et ceux de l'Autriche.

Grâces soient rendues aux organisateurs de l'exposition de Londres pour cette innovation.

De ce que, sérieusement parlant, il n'y a qu'une Allemagne, en résulte-t-il qu'il n'y ait qu'une école allemande?

Non, l'un de ces faits n'est pas la conséquence rigoureuse de l'autre ; et si, par écoles, on entend les grands centres d'enseignement et d'encouragements aux arts, où toute une génération de peintres se forme sous la conduite et l'influence de quelques maîtres éminents, il existe, et surtout il a existé dans ces derniers temps, en Allemagne, plusieurs écoles rivales et presque également célèbres. Munich, Dusseldorf, Berlin ont vu simultanément se grouper, autour de professeurs illustres, une foule de disciples avides de recevoir leurs précieux enseignements.

Toutefois, ces différentes écoles ne sont pas reconnaissables à des caractères aussi distincts, aussi tranchés qu'on pourrait le supposer. Les tendances du génie allemand s'y retrouvent avec une remarquable similitude de forme. Cela s'explique du reste, si l'on a présent à la mémoire l'échange fraternel de grands artistes que les principaux Etats de l'Allemagne n'ont cessé de faire entre eux ; si l'on songe, par exemple, qu'un maître originaire des petites principautés englobées par la Prusse, Kaulbach, dirigeait l'Académie de Munich, pendant que, de son côté, la Prusse, un peu jalouse de la

Bavière, lui disputait et finissait par lui enlever son Cornélius.

De là provient, au moins en partie, le peu de différence, quant au style et aux tendances, qu'on remarque entre les diverses écoles de l'Allemagne.

C'est donc aussi bien sans distinction d'écoles que sans distinction de provenances que j'examinerai les œuvres envoyées par les artistes allemands à l'exposition de Londres.

L'Allemagne est, avec la France et la Belgique, à peu près le seul pays où la grande peinture, la peinture historique ou religieuse, soit cultivée avec succès. Nouveau motif pour regretter l'absence des chefs de l'école, dont les œuvres pouvaient seules représenter suffisamment le grand art !

Qu'en résulte-t-il ? La peinture religieuse, où nos voisins excellent, où ils ont fait preuve d'une supériorité de composition qui annonce de si fortes études, la peinture religieuse allemande ne compte à l'Exposition qu'un seul tableau digne de fixer jusqu'à un certain point l'attention ; c'est la *Fille de Jaïr*, par M. Richter, scène bien composée, bien éclairée, mais que dépare malheureusement une figure de Jésus-Christ absolument sans caractère.

L'histoire est plus sérieusement représentée à Londres. Dans ce genre, l'Allemagne nous montre au moins quelques toiles estimables, et, parmi elles,

une des œuvres capitales de l'Exposition. Je veux parler de la *Marche de Néron à travers Rome qu'il vient d'incendier.*

Ce tableau, qui est d'un peintre bavarois, M. Piloty, attire l'œil tout d'abord par ses grandes dimensions, par son effet très-dramatique ; et l'incontestable talent dont l'artiste a fait preuve justifie la faveur qui s'attache à son œuvre. La gravure s'en est déjà emparée.

Tout le monde se rappelle le caprice de ce bon empereur qui, blasé sur toutes choses et ne sachant plus à quoi s'amuser, se passa, un beau jour, l'innocente fantaisie de faire mettre le feu aux quatre coins de sa capitale.

C'est ce grand crime que M. Piloty a entrepris de peindre. Il nous montre l'odieux césar, couronné de roses, se promenant en grand cortége à travers des monceaux de ruines encore fumantes. Là, au détour d'un palais écroulé, un groupe de chrétiens, vivants et morts, gît au pied du poteau fatal où la sanguinaire persécution du tyran les avait fait enchaîner. Les licteurs, les soldats de l'escorte, jettent sur eux un regard épouvanté, et semblent s'en écarter avec horreur, tandis que l'abominable Néron jette à peine un regard distrait sur ce groupe d'innocents martyrs.

Cette scène est pleine d'une sinistre grandeur.

Le dessin des figures est presque irréprochable; les draperies sont bien étudiées, d'un style sévère, La peinture est fort bonne, et l'effet d'une remarquable puissance.

Ce n'est cependant pas un tableau parfait. Il manque, selon moi, de distinction; la couleur en est triste (ce qui est fort indépendant de la tristesse du sujet), et enfin la composition elle-même aurait pu, je crois, être encore plus saisissante, si, moins préoccupé de l'effet dramatique, M. Piloty se fût plus rapproché de la vérité absolue de l'histoire. Sa ville est trop complétement en ruine et pas assez brûlée, L'artiste eût pu mettre plus habilement à profit les dernières lueurs de l'incendie, et substituer ainsi, à la lumière indécise de son tableau, un effet plus largement conçu, qui eût donné plus d'unité à la composition.

Le groupe des chrétiens est fort beau. Peut-être seulement M. Piloty leur fait-il jouer un rôle trop important dans cette tragédie, dont l'ennui et l'imagination dépravée de Néron furent la cause, bien plutôt que sa haine contre le nom chrétien.

L'expression de la physionomie de l'empereur n'est pas non plus tout à fait ce que j'aurais voulu qu'elle fût. Ce n'est pas là le monstre blasé de débauches, qui cherche à s'étourdir une heure par l'excentricité d'un grand crime. Néron a l'air boudeur, et voilà tout.

Sa pose est belle, mais la tête manque de caractère. Les soldats de son escorte placés au premier plan ont aussi le défaut d'être beaucoup plus des Allemands que des Romains du temps des Césars.

Par contre, les licteurs, les enfants, les chrétiens surtout, sont parfaitement traités au point de vue du caractère des têtes. L'homme dont le cadavre pend encore à la chaîne du pilori a seulement le défaut de paraître mort depuis trop longtemps. C'est une exagération d'effet très-inutile. J'en dirai autant de la robe noire de la femme, qui fait inutilement tache au milieu du tableau.

Malgré tout cela, le *Néron* de M. Piloty n'en reste pas moins l'œuvre capitale de l'exposition allemande.

Après lui, je dois citer, dans le genre historique, *les Derniers survivants d'une communauté protestante du dix-septième siècle recevant la communion,* œuvre d'un autre Bavarois, M. Kreling. C'est très-pathétique, bien composé, bien dessiné; mais ici la peinture n'est malheureusement pas à la hauteur du reste.

Le tableau de M. Hausman, *Galilée devant ses juges*, œuvre d'ailleurs estimable, pèche également par de sérieux défauts : la lumière y est trop éparpillée ; il manque d'effet d'ensemble, reproche qu'on pourrait souvent adresser aux œuvres de peintres

allemands, et enfin le Galilée est une figure vulgaire qui ne saurait concentrer l'intérêt.

Les peintres de batailles, eux aussi, ont bien le droit de voir leurs tableaux classés dans la peinture d'histoire, en vertu du noble monopole qu'ils possèdent d'illustrer toutes les pages de nos annales sur lesquelles il est tombé quelques gouttes de sang. Or, l'Allemagne, tout comme les autres nations, a ses peintres de batailles.

Il en est jusqu'à trois que je pourrais compter.

Si je suis l'ordre chronologique d'après la date du tableau, je citerai d'abord la *Parade de la garde à Berlin*, par Krüger, tableau fort amusant, qui contient deux ou trois cents portraits civils ou militaires, dont la liste explicative est affichée au bas du cadre. Krüger était un contemporain de Carle Vernet, et peignait dans le même genre que lui, mais avec moins d'esprit et de verve.

Si, au contraire, je m'étais préocupé de la date du sujet, j'aurais dû commencer par le tableau de M. Menzel, *Frédéric le Grand surpris pendant la nuit, à Hochkirch*. Si vous aimez le mouvement, en voilà. Vous n'avez pas idée d'un pareil remue-ménage. Ce sont des coups de fusil partout, du feu, de la fumée, et le grand Frédéric s'élançant au milieu de tout cela, au triple galop de son cheval, quitte à se casser le cou; car il y fait si noir, que c'est à n'y rien recon-

naître. Aussi, ne pourrai-je bien vous dire mon avis sur le talent de M. Menzel que lorsque j'aurai eu l'occasion de le voir au jour.

Mon troisième peintre de bataille est un Autrichien qui s'appelle L'Allemand, un Allemand qui se fait gloire d'être Autrichien, car il a pris pour sujet la bataille de Comorn. Il y a du mouvement dans son tableau; mais M. L'Allemand entend mieux les charges de cavalerie que la peinture. Je serais tenté de croire que c'est tout bonnement un capitaine de uhlans qui peint à ses moments perdus.

Comme œuvre d'art, la *Bataille de Comorn* n'a pas grande importance. Mais voyez un peu où mène la constitution politique de l'Autriche : — qu'un pauvre artiste hongrois ait la fantaisie d'exposer, voilà son œuvre, grâce au pavillon qui la couvre, condamnée peut-être à l'honneur de servir de pendant au tableau qui représente la dernière victoire remportée sur la nationalité hongroise !

Aussi, je l'avoue, je m'insurge ici contre le catalogue. Un Hongrois, pour moi, n'est pas un Allemand, non plus que ne le sera jamais un Vénitien; et c'est précisément pour cela que je ne dis rien aujourd'hui d'un fort bon tableau de M. Antonio Zona, qui figure au livret sous la rubrique *Austria*. Selon moi, il trouvera mieux sa place ailleurs.

L'exposition allemande ne contient pas un seul portrait d'une valeur sérieuse.

On regarde celui de l'impératrice d'Autriche, par M. Schrotzberg, parce que l'impératrice d'Autriche est une très-jolie femme. Mais il m'est impossible de ne pas reprocher au peintre d'avoir voulu la faire encore plus jolie qu'elle n'est, et d'être tombé ainsi dans ce style de peinture pommadé que certains artistes à la mode ont également cherché à introniser chez nous.

L'Allemagne a bien un peintre de portraits, et qui jouit même d'une vogue sans égale : j'ai nommé M. Winterhalter. Mais, en conscience, ce peintre ne lui appartient plus. Toujours au service des personnages officiels, c'est un peu partout qu'expose M. Winterhalter. Il fait si bien le satin des robes et celui des blanches épaules ! Il rend si bien l'éclat de la majesté souveraine et celui des bottes à l'écuyère! Que deviendraient les Majestés à peindre si l'Allemagne avait l'égoïsme de réclamer M. Winterhalter?

A défaut de peintres de portraits, nos voisins d'outre-Rhin ont-ils du moins des peintres de genre? — Oui, quelques-uns, mais pas beaucoup, qui se recommandent par un talent réel.

Le meilleur, incontestablement (et celui-là c'est un maître), est M. Knaus, du duché de Nassau. Il est bien connu chez nous, où il a envoyé plusieurs

de ses meilleurs tableaux. En 1855, son *Incendie*, ses *Bohémiens interrogés par un garde champêtre allemand*, et son *Lendemain d'une fête de village*, eurent un succès de vogue. Depuis, nous avons pu admirer son chef-d'œuvre, la *Cinquantaine*, dont la gravure se voit partout. A Londres, M. Knaus n'est représenté que par une seule toile d'importance très-secondaire, *Un enterrement dans la forêt Noire*, qui me paraît n'être que la répétition amoindrie du beau tableau possédé par M. Ernest André. Ce n'est pas là un spécimen suffisant du talent de M. Knaus.

En fait de tableaux de genre, je retrouve dans l'exposition allemande de 1862 une autre jolie composition que nous avions également vue à Paris en 1855. Ce sont les *Adieux des émigrants à leur patrie*, par M. Hübner, peintre prussien de l'école de Dusseldorf : une pauvre famille agenouillée sur la berge du cimetière paroissial, saluant d'une dernière prière la tombe vénérée dont elle va s'éloigner pour toujours. Dans le fond, on danse; c'est la fête du village : ainsi va la vie ! Le tableau de M. Hübner n'est pas un chef-d'œuvre comme peinture; mais il est bien composé et très-bien senti.

J'aime encore à citer le *Dante trouvant un refuge dans un monastère*, bon intérieur avec figures de M. Mohrhagen, de Hambourg; le *Tribunal* (deux pauvres femmes abordant timidement leurs

juges), par M. Becker, et l'*Ondine* de M. Wiegmann, charmante figure de jeune fille, qui montre qu'en ce genre la blonde Germanie pourrait bien disputer la palme à la blonde Angleterre. Le paysage au milieu duquel se balance mollement Ondine est malheureusement d'une assez triste couleur, sans profondeur et sans air.

Le paysage, en général, n'est pas le triomphe de l'école allemande. Sous ce rapport, son exposition ne nous montre rien de vraiment supérieur. On y rencontre quelques œuvres estimables, mais d'un mérite presque toujours incomplet.

Entre les meilleurs, les deux Achenbach (André et Oswald) se recommandent, le premier par une assez bonne marine, et le second (qui est l'élève de l'autre) par deux paysages parfaitement éclairés: — une *Plage des environs de Naples*, que caresse une lumière oblique très-habilement distribuée; — et une *Vue d'Italie*, toute embrasée de cette chaude lumière qui rend la fin du jour si admirablement pittoresque dans le midi de l'Europe.

Un autre Prussien, M. Flamm, a été également bien inspiré, sous ce rapport, par l'Italie.

La froide Allemagne ne saurait mieux faire que d'emprunter un rayon de soleil à l'Italie... Et les Italiens le lui céderaient assurément bien volontiers, si elle voulait se contenter de cela.

Cependant tous les paysagistes allemands ne vivent pas d'emprunts. M. Lange, par exemple, un peintre bavarois, a su trouver d'heureuses inspirations sans sortir de son propre pays, dont quelques parties sont, il est vrai, très-pittoresques. Il est allé les demander à Berchtesgaden, jolie petite ville d'une province trop peu visitée, le Saltzburg. La vue qu'il nous en donne est éclairée à merveille, et ce serait vraiment un bon paysage, s'il avait un peu plus de style.

M. Bottomley, de Hambourg, éclaire également fort bien ses tableaux, mais il les compose un peu trop ; site et effet paraissent être le produit de son imagination. Si l'observation de la nature y avait une plus grande part, sa lumière, d'ailleurs fort brillante, serait plus harmonieuse et n'aurait pas cet aspect moucheté qui nuit au tableau.

La recherche de l'effet entraîne souvent messieurs les paysagistes un peu trop loin. Ce n'est pas seulement en Allemagne qu'on peut s'en apercevoir.

Sans doute la mission du paysagiste, sa plus belle mission est de poétiser la nature en l'interprétant, de lui donner en quelque sorte une âme ; mais encore faut-il que cette âme ait un corps vraisemblable. L'artiste s'égare quand, à l'œuvre de Dieu, il croit pouvoir substituer avec avantage une œuvre toute d'imagination.

Interprétez la nature de votre mieux, traduisez-la en vers ou en prose, selon que vous êtes poëte ou prosateur ; mais n'oubliez pas que c'est le texte sacré qu'on ne saurait changer, dénaturer, altérer en rien, sans tomber par cela même dans une déplorable hérésie.

Du reste, la secte des adorateurs sincères de la nature est toujours nombreuse, grâce à Dieu. On lui reproche son prosaïsme. Pour moi, j'avoue que j'aime mieux encore une bonne prose sans prétention qu'une poésie boursouflée, présomptueuse et vide de sens.

En fait de paysage, l'école des *naturalistes* ne me paraît pas du tout à mépriser. Ceux qui la composent sont en général des artistes sincères. Elle n'est pas bien brillamment représentée en Allemagne. Cependant j'aime à citer deux ou trois noms qui me semblent lui appartenir. Le plus recommandable peut-être est celui d'un peintre autrichien, M. Wœscher ; il a envoyé à Londres une vue prise dans les plus hautes montagnes du Tyrol, tableau d'une vérité saisissante.

C'est du reste une chose à remarquer que ce sentiment vrai de la nature se rencontre plus particulièrement chez les peuples montagnards, dans ces hautes régions où l'homme se trouve en quelque sorte plus rapproché du Créateur, et plus recueilli

dans son isolement, en présence des œuvres immenses de la création. Loin du monde, tout ce qui est de convention disparaît de soi-même, et l'on devient vrai presque à son insu. C'est un fait dont je m'efforcerai, si mes lecteurs le permettent, de poursuivre la démonstration dans le cours du présent travail.

Mais, quand on veut être vrai, il ne faut pas l'être à demi, ni se contenter de l'être par reflet. J'ai loué M. Wœscher pour la sincérité de ses efforts. Je ne saurais donner les mêmes éloges à M. Jabin, de Brünswick, dont les vues ne manquent certainement pas de mérite, mais qui me paraît avoir observé la nature un peu trop exclusivement à travers les lunettes de M. Calame.

L'Allemagne a fait jusqu'ici des efforts assez infructueux pour se constituer une marine nationale. Peut-être faut-il attribuer aux mêmes causes le peu de succès de ses peintres de marine. Je n'en puis citer que deux, et encore ne les citerais-je pas s'ils étaient Français : — M. Weber a exposé une assez bonne *Vue de l'île de Jersey*, qui pourtant ne vaut pas un tableau anglais du même genre ; — et M. Gude nous montre des *Côtes de Norwége,* très-bien éclairées sans doute, mais qui sont loin de valoir les vues de ce même pays que les peintres norwégiens ont exposées à Paris et à Londres.

Un autre, M. Weber (Otto), a exposé des *Chevaux au vert*, effrayés et surpris par le bruit d'une musique militaire qui vient à passer de l'autre côté de la haie. Le sujet est original. M. Weber l'a rendu avec beaucoup de vérité, de verve et d'observation. Je ne vois que lui à citer en fait de peintres d'animaux.

Les expositions de peinture n'admettent pas en général de copies. On a fait exception pour celle d'un tableau d'autel de Van Eyck, rendu par M. Mohn avec un tel soin, avec une telle perfection, que tout le monde approuvera cette infraction à la règle.

Somme toute, l'exposition de l'école allemande renferme encore bon nombre d'œuvres dignes d'intérêt. Je m'y suis arrêté peut-être un peu complaisamment ; mais il m'a semblé que cet hommage était dû à l'Allemagne, moins encore pour ce qu'elle expose aujourd'hui que pour tout ce qu'elle a produit de bon et de grand depuis une trentaine d'années.

V

ÉCOLES DU NORD.

BELGIQUE, HOLLANDE, SUÈDE, NORWÉGE, DANEMARK ET RUSSIE.

L'école belge est peut-être celle qui a obtenu le plus de succès à l'exposition de Londres.

Cela tient, certainement, pour une grande part, au mérite même des artistes belges. Cependant la faveur toute spéciale dont le public les honore me paraît pouvoir être attribuée, en même temps, à d'autres causes.

Et d'abord, l'exposition belge est la mieux conçue, celle qui se présente dans les meilleures conditions. Ce n'est pas le nombre qui fait sa valeur. En 1855, l'école belge était représentée à Paris par deux cent vingt-trois toiles; elle n'en a envoyé que cent quinze à Londres. Mais l'école elle-même est peu nombreuse, de sorte que cela

suffit pour la représenter convenablement. Une salle de moyenne grandeur lui sert de tribune, à la suite de la galerie consacrée aux écoles française et allemande. Maîtresse dans ce petit espace, comme elle l'est dans son territoire restreint, la Belgique a fait preuve de beaucoup de bon sens et de goût dans la manière dont elle a organisé son exposition. Les bonnes idées maladroitement délaissées par nous, elle les a soigneusement reprises pour en faire son légitime profit. Ainsi, par exemple, elle a compris que, à un aussi solennel concours, il fallait se faire représenter, non par une carte d'échantillons, mais bien par un bon assortiment d'œuvres d'élite; elle a compris que le talent d'un maître était bien difficile à juger sur une seule toile isolée, perdue au milieu d'une foule d'autres peintures plus ou moins incohérentes; qu' on ne pouvait donner une idée sérieuse de la valeur d'un peintre qu'en groupant plusieurs de ses œuvres, de manière à ce qu'elles s'harmonisent, s'entr'aident et se prêtent une valeur mutuelle. Elle a fait, en un mot, ce qu'on a fait à Londres pour les œuvres de l'ancienne école anglaise; ce qu'on avait fait chez nous, en 1855, pour la plupart des artistes de quelque renom.

Nous avons, pour notre part, renoncé à ce système, et nous avons eu grand tort.

Les Belges ont été mieux avisés que nous, et ils s'en trouvent bien.

Du reste, je le répète avec plaisir, le talent de leurs artistes est aussi pour beaucoup dans le succès qu'ils obtiennent.

Le plus éminent de ceux qui ont exposé cette année, celui du moins dont les œuvres ont le privilége de captiver le plus l'attention de la foule, est M. Gallait.

Cinq tableaux d'histoire à figures de grandeur naturelle, trois autres plus petits et un portrait du pape forment un groupe qui ne saurait échapper à l'attention publique, lors même que le mérite artistique en serait moins remarqnable.

M. Gallait est un peintre d'histoire dans la plus pure acception du mot. Il est connu en France, où il a travaillé presque autant qu'en Belgique, et où presque toutes ses œuvres importantes ont été exposées. Je pourrais ajouter que la nature même, les affinités de son talent, le rattachent tellement à l'école française, qu'en cas de disette nous pourrions presque le réclamer comme un des nôtres. Heureusement pour nous que nous n'en sommes pas encore là.

On a souvent comparé M. Gallait à Paul Delaroche. Ce rapprochement devait forcément résulter de la similitude générique des sujets traités le plus

habituellement par les deux peintres, et de la similitude non moins grande de leurs procédés de composition et de peinture.

L'un et l'autre aiment à résumer dans trois ou quatre figures de grandeur naturelle, les plus célèbres drames des deux derniers siècles.

L'un emprunte volontiers ses sujets à l'histoire d'Angleterre, l'autre à l'histoire des Pays-Bas, et ces sujets même ont bien souvent une triste ressemblance.

A peine Delaroche nous a-t-il montré Cromwell contemplant le roi Charles dans son cercueil, que M. Gallait nous montre les comtes d'Egmont et de Horn étendus sur leur lit de mort.

Delaroche, il faut bien le reconnaître, marche toujours le premier, et cependant le talent de M. Gallait est d'une trempe trop vigoureuse pour qu'on puisse voir en lui un copiste, ni même un vulgaire imitateur. Il n'y a certainement là qu'une influence d'école, influence dont la France a le droit de s'enorgueillir ; car Delaroche, par ses défauts comme par ses qualités, était Français jusqu'au bout des ongles, et il fallait être né Belge pour parvenir à être aussi Français que lui.

M. Gallait voudra bien comprendre que ceci, dans ma bouche, ne saurait être un mauvais compliment. D'ailleurs, je ne prétends nullement éta-

blir une assimilation qui, sous beaucoup de rapports, manquerait d'exactitude.

S'il n'a pas toutes les qualités de Delaroche, M. Gallait en a d'autres qui lui sont propres. S'il n'a pas la grâce, la distinction parfaite et toute la correction du maître français, il a parfois plus de vigueur, de jeunesse et d'inspiration. S'il ne lui est pas donné de pouvoir peintre une *Jeanne Grey*, il y a dans ses deux tableaux du *Comte d'Egmont* une énergie, une puissance, une virilité calme que Delaroche eût difficilement atteinte, et dans sa composition de la *Prise d'Antioche* une fougue qui lui est toute personnelle.

M. Gallait me paraît seulement pécher sur un point d'autant plus grave que c'est en quelque sorte la pierre de touche des véritables maîtres. Il me paraît ne pas avoir poussé assez loin l'étude du nu. Ce défaut est particulièrement sensible dans deux tableaux envoyés par lui à l'exposition de Londres, sa *Jeanne la Folle* et sa *Dalilah*. Pour cette dernière, M. Gallait a choisi sans doute un beau type de femme, il a su donner une belle expression à la tête; mais le corps joint à une grande indécision de contours une absence presque complète de modelé. Rien ne palpipe, aucun muscle ne joue sous cette peau, qu'on dirait rembourrée de coton. Passez au vestiaire, farouche Dali-

lah ! Votre nudité n'est vraiment pas le fait de M. Gallait.

Je ne sais s'il faut ranger parmi les tableaux d'histoire ou parmi les peintures de genre *Montaigne visitant le Tasse dans sa prison*, une œuvre en tout cas fort recommandable du même peintre. Mais la grande page historique de M. Gallait et de l'exposition belge est l'*Abdication de Charles-Quint*, vaste composition, bien peinte et savamment agencée, où l'artiste a fait preuve de qualités d'un ordre véritablement éminent. Voilà les sujets qui lui conviennent. Le domaine de son talent se compose de deux ou trois siècles. Le plus sage pour lui me paraît être de ne pas en sortir... pas même pour faire des portraits, s'ils doivent tous ressembler à celui de Pie IX qu'il a envoyé à Londres. On dit ce portrait fort ressemblant ; je ne le nie pas, mais franchement c'est une peinture par trop... temporelle.

Malgré ces deux ou trois tableaux critiquables, l'exposition de M. Gallait justifie cependant très-bien la faveur dont elle jouit.

Le public ne serait que juste en y associant pour une petite part le *Judas Iscariote* de M. A Thomas. Mais le nom de M. Thomas est beaucoup moins connu, et son tableau (peut-être à cause de cela) est placé très-haut, de sorte que le public s'en pré-

occupe assez peu. Il y a pourtant là du talent de bon aloi. La composition du tableau m'a paru fort bonne, l'expression puissante, et l'on ne saurait méconnaître l'habileté avec laquelle est éclairée cette scène nocturne.

Je ne puis en dire autant du *Vésale pansant les blessés*, par M. Slingeneyer. C'est une œuvre bien froide, bien vide, bien pâle, qu'on ne remarquerait guère, si l'œil n'était forcément attiré par les dimensions de la toile, par la taille des personnages et par les ailes du gigantesque moulin à vent qui les abrite. Mais il ne suffit pas de peindre les objets en grand pour que cela constitue de la grande peinture. Ce *Vésale* eût peut-être fait un assez bon tableau de chevalet. Pourquoi l'artiste a-t-il donc pris une si vaste toile? — Sans doute avec l'espérance de se classer ainsi parmi les peintres d'histoire.

Le fait est qu'on est tout dérouté par ces grandes proportions données aux moindres choses.

Exemple :

Lorsque, dans un petit cadre, on vous montre un jeune garçon attrapant un papillon sur l'épaule d'une fillette, c'est évidemment, n'est-ce pas? un tableau de genre. Mais quand les figures sont grandes comme nature, guère plus vêtues qu'elle, et qu'on intitule le tout *Age d'or*, cela ne devient-

il pas, je vous le demande, une sorte de tableau d'histoire ?

Voilà la question que je me suis posée en face de l'*Age d'or* de M. Van Lérins. En attendant que j'aie pu la résoudre, je mentionne toujours le tableau parce qu'il le mérite.

Je mentionne également, à la suite de la peinture d'histoire, les études de M. Portaels, qui s'y rattachent moins encore par la dimension des figures que par les qualités sérieuses de l'exécution. La *Gipsy hongroise* est particulièrement fort belle, et la *Rebecca* serait également recommandable si elle avait un caractère un peu plus biblique.

Sur cent quinze tableaux que l'école belge a envoyés à Londres, on ne compte que cinq à six portraits. Heureuse Belgique ! c'est évidemment là un des éléments de sa supériorité.

En revanche, elle expose beaucoup de tableaux de genre, et il ne faut pas nous en plaindre, car il y en a de fort jolis. Elle a de véritables maîtres dans ce style.

M. Leys est du nombre ; mais il est archéologue autant que peintre. S'il était Français, il pourrait tout aussi bien prétendre à l'Académie des inscriptions et belles-lettres qu'à celle des beaux-arts. Il ne vit qu'entre le quinzième et le seizième siècle. Ses tableaux, pleins d'érudition, seraient

le plus admirable commentaire d'une histoire de cette époque. Ils n'ont certainement pas été faits pour *illustrer* aucun livre ; mais on ferait un livre fort instructif rien qu'en les décrivant avec quelque détail.

N'allez pas croire cependant que, chez M. Leys, la recherche de la vérité archéologique jusque dans les moindres détails tue l'intérêt ou même le sentiment de la composition. Plusieurs de ses tableaux sont là pour nous prouver le contraire. *Le jeune Luther chantant des hymnes dans les rues d'Eisenach* est plein d'une grâce un peu gothique peut-être, mais très-naïve et sans afféterie. La *Publication de l'édit qui introduisit l'inquisition dans les Pays-Bas* est, malgré ses petites dimensions, un vrai tableau d'histoire, tableau plein de passion contenue, où chaque personnage, tout en concourant à l'effet d'ensemble, est empreint d'une individualité très-distincte, profondément sentie et finement rendue.

En archéologue consommé, M. Leys comprend combien il serait futile de s'attacher à reproduire jusque dans ses moindres détails la forme extérieure du costume, si l'on ne devait en même temps faire revivre les mœurs et jusqu'à l'esprit de l'époque qu'on entreprend de peindre. C'est à quoi il s'attache avec une passion toute particu-

lière, et il y réussit à merveille. Nous en avions vu à Paris une preuve bien éclatante dans sa *Promenade sur les remparts*, admirable étude de la vie bourgeoise au moyen âge. Les cinq ou six tableaux exposés à Londres par M. Leys ne sont pas moins recommandables.

Comme peintre, M. Leys a une fermeté de main, une solidité de couleur peu communes; mais sa peinture manque de relief; ses compositions manquent d'air. Ses figures, isolément fort bonnes, se découpent un peu trop crûment, ce qui donne une certaine sécheresse à sa peinture.

Je reprocherai également à M. Leys de choisir un peu trop exclusivement ses types parmi ces figures roides, dénuées de beauté réelle, et au costume ridiculement surchargé, qu'ont reproduites à profusion les graveurs de l'Allemagne et de la Flandre, au commencement du seizième siècle.

Cette brillante époque nous a pourtant laissé de plus précieux modèles, et je serais tenté de partager les préférences de M. Hammon, qui va chercher les siens à Venise. Son *Adrien Willaert*, faisant exécuter une messe de sa composition devant je ne sais quel doge, est un fort agréable tableau.

Mais revenons en Belgique ! Voici un autre artiste, M. Willems, qui se rapproche volontiers des types flamands consacrés par les anciens maîtres

de son pays, Comme ces derniers, il aime à peindre les jeunes femmes toutes couvertes de guipures et de satin blanc, et y réussit certainement fort bien. Seulement cette peinture, d'un fini irréprochable, manque de vie, et, par cela même, nous laisse nécessairement très-froids.

On a plus de sympathie pour les fraîches figures de paysans zélandais que nous montre M. Dillens. Nous connaissons déjà son *Hiver en Zélande* et son *Péage du pont*. Dans ce dernier tableau, l'artiste nous montre deux couples amoureux se disposant à passer un ruisseau sur une planche ; chaque fille paye un baiser au garçon qui l'aide à franchir ce pont mouvant. Et filles et garçons sont d'une fraîcheur qui fait comprendre, je vous assure, tout le prix d'un pareil péage. Cela sent bien un peu l'églogue et l'opéra-comique ; je ne vous promets pas que vous trouveriez en Zélande beaucoup de gars aussi ragoûtants, ni beaucoup de filles aussi appétissantes que ceux-là. Mais enfin c'est joli, c'est gracieux, facilement fait, et, somme toute, fort agréable à voir.

M. Madou nous présente la vie intime sous un aspect moins riant, mais par cela même peut-être plus vraisemblable. Sa réputation comme peintre de genre est faite depuis longtemps. Je ne crois pas, à dire vrai, qu'elle tire un nouveau lustre des

neuf tableaux qui figurent sous son nom à l'exposition de Londres. Il y a sans doute, dans les tableaux de M. Madou, beaucoup d'observation et de la vérité de détails; mais la distinction y fait complétement défaut, et c'est bien mollement peint.

La Belgique possède quelques bons paysagistes, parmi lesquels je citerai tout d'abord un peintre à qui, selon moi, on n'a jamais rendu assez de justice en France : je veux parler de M. Bossuet. Sa manière ne convient probablement pas à ceux qui font les réputations chez nous. Cependant il me paraît difficile de lui contester plusieurs qualités éminentes. M. Bossuet a une touche très-ferme; sa peinture est d'une excellente pâte, et il éclaire à merveille ses tableaux. Ses *Vues de Cordoue et de Séville* sont des œuvres d'un mérite réel, que je n'ai que le regret de connaître depuis trop longtemps. M. Bossuet n'avait-il donc aucune œuvre nouvelle à joindre à ces tableaux déjà plusieurs fois exposés?

Je ne connaissais pas M. Ruffiaen. J'ai fait sa connaissance à Londres par sa *Vue du lac de Hintersee*, en Bavière; ce qui veut dire d'une manière fort agréable. Encore un paysagiste qui est allé chercher dans les montagnes le culte de la vraie nature. Il faut lui en savoir gré.

Dois-je ranger parmi les paysagistes ou parmi

les peintres d'animaux M. Louis Robbe, qui a exposé une *Grande vue de la Campine*, ornée de bétail ? J'aime mieux le comprendre dans la dernière catégorie ; car ses bestiaux sont fort bons, et, si j'avais à le traiter en paysagiste, je me croirais en conscience obligé de lui dire que rien n'est plus froid que son paysage.

La Belgique a deux autres peintres d'animaux fort distingués, mais qui ne se ressemblent guère entre eux.

L'un est M. Verboeckoven, une vieille réputation méritée, mais dont le genre a un peu vieilli.

L'autre est M. Verlat, un jeune artiste plein de séve et d'entrain, qui s'est déjà fait une certaine célébrité sur le continent par un tableau exposé de nouveau à Londres, *Au loup !* Ce sont deux ou trois jeunes paysans qui, la fourche en main, se précipitent sur la bête fauve, effroi et juste sujet de haine de tous nos campagards.

Il y a dans cette toile une vie, une vérité, un mouvement incroyables. Tout le monde l'avait remarquée à notre dernière exposition ; mais je suis sûr que plus d'un visiteur avait eu, comme moi, la simplicité de prendre M. Verlat pour un peintre français.

Ne nous voilà-t-il pas bien, avec notre vanité gauloise, toujours disposés à croire que ce qui est

bon doit venir exclusivement de nous, toujours prêts, hélas ! à nous parer des plumes du Belge !

J'ai tâché, pour mon compte, d'expier ce tort aujourd'hui en faisant la part bonne à la Belgique. C'était justice. Mais, pour rendre cette justice complète, je ne dois pas oublier de mentionner encore un peintre de fruits d'infiniment de talent, M. Robie, véritable Rubens du chasselas, dont les appétissants raisins n'eussent pas été désavoués par Saint-Jean lui-même.

Pour être complet, je voudrais encore avoir à parler de M. Wapers, de M. de Keyser, deux célébrités de l'école belge, qui sont restés cette fois renfermés dans leur tente. C'est fort à regretter sans doute ; pourtant on voit que la Belgique a pu se passer d'eux, et vaincre même en leur absence.

Heureuses les écoles, heureux les pays à la gloire desquels personne n'est indispensable !

La Hollande est également dans ce cas, mais par un tout autre motif : c'est tout bonnement parce qu'elle ne possède pas aujourd'hui de maître assez éminent pour pouvoir prétendre à l'honneur de la représenter mieux qu'un autre.

Aucun de ses peintres, que je sache, ne jouit d'une réputation européenne, ce qui pourtant ne veut pas dire que la Hollande manque absolument d'hommes de mérite. Si son exposition ne ren-

ferme rien qui ressemble à un chef-d'œuvre, on y trouve du moins un certain nombre de toiles qui prouvent que cette terre, jadis si fertile en grands artistes, n'est pas devenue tout à fait improductive.

Pas plus dans le présent que dans le passé, la peinture d'histoire n'est son affaire. La Hollande reste ce qu'elle a toujours été, la terre classique des tableaux de chevalet : genre, paysages, marines ou intérieurs.

Un tableau qui excède les dimensions ordinaires a cependant frappé mon attention, c'est l'*Episode d'un naufrage* (un groupe de pêcheurs rapportant le corps d'un matelot noyé), par M. Israëls, scène lugubre, mais d'un grand caractère, peinte un peu négligemment peut-être, mais simplement conçue, et d'un effet puissant, sans cesser d'être vrai.

A voir les qualités et les défauts de cette peinture, je me tromperais fort si M. Israëls ne se rattachait point par quelques liens d'école à la jeune génération des peintres français.

Les petits tableaux de genre de M. Bles paraissent bien pâles à côté du *Naufrage*. Cependant il s'y trouve de jolis détails. La *Musique d'amateur*, le *Premier duo* et le *Jeune Lovelace* sont de jolies compositions. J'aime moins le tableau où M. Bles nous a représenté une *Salle à manger hollandaise en* 1795, et je ne comprends même pas bien quelle

a pu être l'intention du peintre en nous représentant ses compatriotes très-piteusement affublés du bonnet rouge, pour faire honneur sans doute à l'occupation française.

Par la nature du sujet, le *Déménagement* de M. Verveer appartient aussi à la peinture de genre. Mais, en réalité, c'est plutôt un paysage, une charmante vue d'un des canaux d'Amsterdam, où une barque toute chargée de meubles se glisse parmi beaucoup d'autres, tandis que, sur le quai, des portefaix s'occupent à hisser par la fenêtre d'une pittoresque maison de briques la partie du mobilier déjà débarquée. Ce petit tableau sans prétention, mais très-agréable et fort bien peint, est la propriété de l'empereur des Français.

La Hollande, pays complétement plat d'un bout à l'autre, n'a guère que ses vieux édifices, sa maison à pignons dentelés et ses mâts de vaisseaux pour rompre l'harmonieuse mais monotone uniformité de son horizon. Cette ressource, les peintres hollandais savent très-bien l'utiliser, ainsi que le montrent M. Springer dans son *Hôtel de ville de la Haye*, dans son *Orphelinat de Leyde;* M. Weissenbruch dans sa *Koppergate d'Amersford*, tableaux d'une exécution remarquable et très-vigoureuse. M. Weissenbruch a fait preuve des mêmes qualités dans un autre tableau, sa *Vue de la Lek*, qui

rentre plus complétement dans le genre paysage.

Mais le peintre le plus vraiment paysagiste de tous les exposants hollandais me paraît être M. Mollinger. Dans le très-pittoresque tableau intitulé *Après une pluie d'orage*, cet artiste a déployé une fermeté de main peu commune, et s'est montré le digne descendant des vieux maîtres de son pays.

Où saurait-on peindre la glace, si ce n'était sur la terre classique des patineurs? M. Schelfhout me paraît s'y entendre à merveille. Seulement, son talent n'admet pas le dégel, et il s'entend beaucoup moins bien à peindre l'eau que la glace, si l'on doit en juger d'après la *Vue de mer* qu'il a exposée à Londres.

Où êtes-vous Van de Welde, Cuyp, Bakhuysen, incomparable phalange de peintres de marine dont le souvenir est aussi cher à la Hollande que celui de ses plus illustres amiraux? Les mélancoliques horizons du Zuyderzee n'ont-ils donc plus le don d'inspirer aucun peintre?

Je vois bien M. Willem Van Deventer, un peintre estimable, qui sait jeter un bon reflet de lumière sur la surface des eaux; mais je ne vois guère que lui... et ce n'est pas assez.

Par exemple, je trouve encore, parmi les artistes hollandais, un fort bon peintre d'intérieurs, M. Bos-

boom. La *Synagogue* et la *Cuisine du monastère* sont de très-jolis tableaux, parfaitement éclairés, ce qui est un des principaux mérites du genre.

Enfin, si la Hollande n'a plus de Paul Potter, elle compte néanmoins encore quelques artistes qui savent vous peindre fort convenablement une vache, ainsi que l'ont prouvé M. Stortenbeker, dans ses *Bestiaux au pâturage*, et M. Burnier, dans son *Retour à la ferme*, où il nous montre, au milieu d'un gracieux paysage, une jeune fille ramenant sa vache et prête à passer un gué avec elle.

J'en reviens donc à ce que j'ai dit : l'art hollandais n'est pas mort, et, à défaut de chefs-d'œuvre, son exposition renferme un certain nombre d'œuvres très-dignes d'estime.

Les écoles scandinaves (Danemark, Suède et Norwége) se présentent dans de toutes autres conditions. Ce n'est pas la moyenne de leurs œuvres qui est bonne ; mais, par contre, il s'en détache quelques individualités bien plus franchement caractérisées que celle des peintres hollandais, quelques talents plus robustes.

Les fruits de la civilisation ont été longs à mûrir sous les rudes latitudes de la Scandinavie. Ce fut presque une surprise pour l'Europe, lorsque l'Exposition universelle de 1855 vint lui révéler l'existence d'une petite phalange de vrais artistes éclose

sur les bords de la Baltique Mais la suprise fut très-agréable ; car plusieurs de ces artistes montraient un talent plein de vigueur et de séve, des qualités originales et néanmoins assez identiques entre elles pour que ce groupe pût désormais prendre le nom d'école.

Il était représenté principalement, en Norwége, par M. Tidemand, en Suède, par M. Larson et M. Hockert, et, en Danemark, par M. Exner.

Les mêmes peintres se retrouvent aujourd'hui à Londres. L'un d'eux, M. Hockert, expose plusieurs œuvres d'un vrai mérite, l'*Intérieur d'une chaumière en Laponie*, une *Jeune paysanne dalécarlienne*, la *Cabane du pêcheur*, grand tableau très-bien composé, très-bien éclairé et très-bien peint, qui nous montre, sous une forme saisissante de vérité, le ménage du pauvre pêcheur des régions boréales pendant la saison du chômage, le mari réparant ses filets, la jeune femme berçant son nouveau-né dont le berceau est suspendu par des cordes aux solives de la hutte. Les deux figures de l'homme et de la femme, bronzées par le travail et la misère, sans en être pourtant dégradées, sont bien le type de ces rudes existences endurcies à la lutte et ennoblies par elle. Voilà de la peinture simple et sérieuse à la fois.

La *Fanaison en Dalécarlie* est aussi un fort bon

tableau, qui emprunte un grand caractère d'originalité à la lumière toute boréale dont il est éclairé. On sent que cela doit être vrai.

M. Tidemand, le peintre norwégien, demande également ses sujets à la vie intime des peuples du Nord. Ce sont l'*Administration des sacrements aux malades dans une hutte norwégienne*, une réunion de la *Secte des Haugiens*, un *Maître d'école norwégien faisant le catéchisme dans une église de village*, et quelques autres sujets moins complétement religieux, parmi lesquels je remarque un petit tableau plein de sentiment, une *Pauvre mendiante recevant l'hospitalité chez des paysans*. Ce dernier est tout à la fois un joli tableau de genre et un excellent intérieur. On doit aussi à M. Tidemand une *Procession funèbre sur le Sonnsfjord* et le *Défilé d'une noce* à Hardonger, deux tableaux faits en coopération avec un excellent paysagiste, M. Gude, qui a su, par la saisissante vérité de ses effets, leur donner un grand caractère de couleur locale.

Les paysagistes scandinaves me paraissent avoir contracté des habitudes de sincérité dans l'habituelle fréquentation de la puissante et austère nature au milieu de laquelle ils vivent. Plusieurs d'entre eux savent rendre avec un rare bonheur les vastes horizons, les profondes perspectives de

leurs sauvages montagnes et des côtes escarpées de leur presqu'île. Ils sont généralement exempts de charlatanisme, de systèmes préconçus, et s'efforcent tout simplement de traduire la nature telle qu'elle se montre à eux dans ses sauvages magnificences. Paysagistes comme peintres de genre, les artistes scandinaves ont, si j'ose m'exprimer ainsi, une virilité, une franchise de méthode qui commandent l'estime.

Parmi les paysagistes, je dois citer, comme étant le plus connu peut-être, M. Larson. Sa *Cascade en Norwége* est une belle étude, d'un caractère très-sombre mais poétique. J'ai le regret de dire que les autres tableaux exposés par M. Larson sont loin de valoir celui-là.

Deux autres paysagistes suédois, M. Holm et M. Bergh, ont aussi fait preuve de mérite; mais le dernier a tort de sortir de son pays. Son talent n'est pas assez flexible pour cela : il donne à toutes les autres contrées un caractère tellement scandinave, qu'on ne les reconnaît plus.

Deux Norwégiens, M. Frish et M. Morton-Müller, entendent également assez bien le paysage. Quoique avec une couleur médiocre, le dernier a su donner de l'intérêt à une *Vue de la ville de Trolhetta.*

Dans l'exposition danoise, j'ai remarqué de bons

Fruits et fleurs, de M. Groenland (quel nom pour peindre des fruits et des fleurs !); un bon *Effet du matin en mer*, par M. Sorensen, et quelques gracieux tableaux de genre de M. Exner. Parmi ces derniers, le plus original et le mieux composé est *La fin de la fête*. — C'est la lutte très-spirituellement interprétée du plaisir et de la lassitude. On a dansé toute la nuit. Le petit jour vient surprendre une bande de jeunes paysans, garçons et filles, au milieu de leurs joyeusetés nocturnes. Les musiciens et les mamans s'endorment; quelques jeunes filles même en feraient bien autant, si leurs infatigables amoureux n'étaient pas là qui les agacent de mille façons.

Tout cela est frais et joyeux comme la jeunesse elle-même; mais, avouons-le franchement, le tableau pourrait être mieux peint.

Somme toute, pour des écoles écloses d'hier, la Norwége, la Suède et le Danemark font très-bonne figure. Quoique peu nombreux, ce groupe a de la valeur, et possède certaines qualités natives dont il fera bien de ne jamais se départir.

La peinture russe, au contraire, a le défaut de manquer absolument de caractère, de n'être qu'un pâle reflet, qu'une imitation timide d'œuvres étrangères souvent elles-mêmes fort médiocres. Aussi ne peut-on en conscience lui accorder le nom d'école.

Cependant la Russie paraissant aujourd'hui pour la première fois dans un concours de ce genre, cette circonstance donnait un certain intérêt aux œuvres exposées par elle.

Autorisée par l'exemple de l'Angleterre, elle a envoyé à Londres plusieurs tableaux dont la date remonte au siècle dernier. Ce sont presque tous des portraits. La plupart sont fort médiocres. Cependant, parmi plusieurs personnages de la cour de l'impératrice Catherine, peints par Levitsky, j'ai remarqué deux figures de femmes assez bien réussies, celles de Catherine Moltchanof et de Glaphyra Alymof. Du reste, ce peintre, fort en faveur à la cour de Russie, ne justifie guère la vogue qui paraît s'être jadis attachée à ses œuvres et que l'absence de concurrents peut seule expliquer aujourd'hui. Sa couleur est des plus maussades, et sa composition absolument sans caractère.

Parmi les œuvres du même temps, je préfère le portrait de M. Ootkin, attribué à Basile Varnek.

Enfin je mets à peu près sur le même rang que Levitsky le peintre Oreste Kiprenski, qui est représenté à Londres par un assez bon portrait de son père.

Mais c'est trop s'occuper de ces anciens peintres, dont la gloire, déjà bien terne de leur vivant, est aujourd'hui plus pâle encore.

On ne risque pas de faire un trop grand compliment aux peintres actuels de la Russie en leur reconnaissant un talent au moins égal à celui de leurs prédécesseurs. Seulement il est à remarquer qu'ils s'adonnent de préférence à des genres tout différents. Si le portrait est encore aujourd'hui cultivé en Russie, cela paraît n'être plus que d'une façon toute intime; car les deux seuls qui figurent à l'Exposition sont celui de M. Tropinin, par lui-même, et celui du général Tutrumof, par un autre Tutrumof, décoré du prénom de Nicanor. Ce sont là d'innocentes satisfactions de famille, qui n'en sont guère pour le public.

Les meilleures toiles de l'exposition russe me paraissent être quelques paysages ou marines et quelques tableaux de genre.

M. Meschersky, qui appartient évidemment à l'école de Calame, a exposé une fort bonne *Tempête dans les Alpes*, tableau bien composé, bien peint, d'un effet poétique et en même temps très-vrai. Tout en s'inspirant un peu du peintre suisse, M. Meschersky a su conserver d'ailleurs une très-suffisante individualité.

M. Aïvazofsky jouit, m'assure-t-on, d'une grande réputation en Russie, et cela ne m'étonne pas, car il joint à un talent réel tous les avantages qu'un borgne peut rencontrer dans le pays des aveugles.

Ce peintre a envoyé à Londres plusieurs tableaux, paysages ou marines. Ses *Moutons surpris par la tourmente sur les côtes sablonneuses de la mer Noire* sont une heureuse composition, une sorte de drame de la vie rustique rendu d'une façon saisissante. Une grande marine de M. Aïvazofsky, perdue dans je ne sais quel obscur recoin des galeries industrielles, a aussi fixé mon attention ; mais les mérites par lesquels elle se recommande sont d'une nature si différente, que j'aurais eu peine à la croire du même auteur, si je ne l'avais vue signée du même nom. C'est un effet de nuit très-sombre avec de puissants reflets très-soigneusement étudiés. L'effet de lumière est bon ; mais l'exécution pèche par une recherche si excessive, que le tableau finit par avoir un peu l'éclat du cuir verni.

M. Aïvazofsky a pour rival unique M. Bogolubof. Celui-ci pourrait être un assez bon peintre de marine : il ne lui manque que de savoir un peu mieux peindre l'eau.

L'exposition russe renferme aussi quelques tableaux de genre recommandables. Dans cette catégorie, je citerai une jolie toile, très-vraie et sans prétention apparente, *Scène de la foire de Nijni-Novgorod*, par M. Popof, et quelques petits tableaux de M. Schwertchkof. Parmi ces derniers j'ai remarqué la *Noce en traîneaux*, et surtout les *Voya-*

geurs égarés, autre scène qui se passe également en traîneau, mais d'une façon infiniment moins agréable. Ce sont deux pauvres diables (le voyageur et celui qui le conduit), surpris par la nuit tombante au milieu d'un bois dont la neige recouvre tous les sentiers. Cela est d'une vérité qui fait froid, et qui me donne hâte, je l'avoue, de quitter la Russie.

Aussi bien j'en ai fini avec les écoles du Nord, nouvelles nées de la grande famille des arts, à qui je souhaite sincèrement de prospérer, de croître et de se fortifier.

VI

ÉCOLES DIVERSES.

ÉCOLE SUISSE.
ÉCOLES MÉRIDIONALES : L'ITALIE ET L'ESPAGNE.
ÉCOLES NON CLASSÉES :
LES ÉTATS-UNIS, LE BRÉSIL, LE PORTUGAL, LA GRÈCE ET LA TURQUIE.

Passer sans transition de l'extrême Nord à l'extrême Midi, des bords du golfe de Finlande à ceux de la Méditerranée, l'enjambée serait trop grande, le contraste trop heurté. Arrêtons-nous donc un instant à mi-chemin. Tout nous y invite. Voici les Alpes avec leurs magnificences, et, parmi elles, voici un petit groupe d'artistes aux franches allures qui nous convient à examiner leurs œuvres.

La Suisse, pendant trop longtemps, ne s'était fait connaître dans le monde que par son fromage, sa mousseline et ses soldats à louer. Depuis quelques années, elle est entrée, Dieu merci, dans un mouvement intellectuel qui lui fait le plus grand

honneur. L'art y a eu sa large part, et déjà nos voisins comptent un certain nombre de peintres dont la juste réputation a franchi les étroites limites de leur patrie.

Presque tous se distinguent par une grande indépendance. Il n'y a point d'académies en Suisse, point de traditions d'écoles ; mais il y a un grand maître, le plus grand de tous, la nature. Ce petit groupe de peintres sans aïeux ne relève que de lui.

— Nous descendons de Raphaël, disait orgueilleusement quelque barbouilleur italien.

— Et nous, répondit en souriant un peintre suisse, nous descendons de nos montagnes.

Appelez cela un calembour, si vous voulez; le mot n'en caractérise pas moins la différence des deux écoles.

La peinture suisse est roturière ; mais, à la condition de ne point porter ses prétentions plus haut, sa roture même lui donne une verdeur, une franchise, une fermeté qui font plaisir. Si, dans les conditions actuelles, les peintres suisses voulaient aborder ce qu'on est convenu d'appeler le grand art, ils auraient très-probablement l'air de parvenus; mais tant qu'ils voudront bien se limiter dans leurs tentatives et rester simples, tant qu'ils voudront bien rester peuple en face de la nature, comme les rudes pâtres de leurs montagnes, ils

conserveront la chance de former une véritable école, douée de qualités solides et originales.

C'est dire assez que les scènes de la vie populaire et le paysage, avec ou sans animaux, me paraissent être les seuls genres où les peintres suisses puissent espérer, quant à présent, des succès sérieux.

Encore, pour les scènes de la vie familière, feront-ils bien de choisir leur sujet dans leur pays plutôt qu'à l'étranger.

Il n'est pas aussi facile qu'on pense de se dénationaliser. J'en trouve une preuve dans les petits tableaux de M. Buchser, la *Vie des campagnes en Andalousie*, et le *Prétendant suspect*, deux sujets espagnols, dont le premier surtout est traité avec beaucoup d'esprit. Mais il y manque, hélas! la couleur locale.

Qu'il y a loin de là au *Repos des chasseurs de chamois*, par M. Albert de Meuron!

Ce dernier tableau a déjà été exposé à Paris en 1855, et, depuis lors, je l'avais toujours devant les yeux, tant il m'avait frappé la première fois. Impossible de rien voir de plus franc, de plus vivant, de plus vrai. La critique, je le sais, n'a pas décerné chez nous à M. de Meuron des éloges proportionnés à l'admiration que m'inspire sa toile; mais la critique a le tort de n'étudier guère la nature que sur le boulevard des Italiens. Les plus raffinés vont à

Baden, à Venise ou à Tolède. Il faut avoir vécu ou du moins avoir fait de fréquentes ascensions dans les plus hautes régions des Alpes, il faut avoir respiré à pleins poumons cet air raréfié, avoir habitué ses yeux aux ardeurs sans demi-teintes de cet âpre soleil, avoir vu miroiter entre les roches de granit ces petits lacs de montagne à l'eau glacée, avoir suivi quelquefois ces intrépides montagnards dans leurs audacieuses excursions, pour comprendre tout ce qu'il y a d'admirable vérité dans le tableau de M. de Meuron. Hommes, nature et lumière, tout est pris sur le vif.

Quand l'œuvre du peintre est aussi vraie, je ne me sens pas plus disposé à analyser ses moyens d'exécution que ceux de la nature elle-même. Je ne lui demande qu'une seule chose, c'est de faire souvent aussi bien. On n'est pas un bon peintre pour avoir bien rencontré une fois. M. de Meuron, du reste, est coutumier du fait. A Londres même, il a exposé un autre tableau fort estimable, *Souvenir des Alpes.* Ce dernier n'est cependant pas à comparer à l'autre.

Comme paysagiste pur, le plus célèbre des peintres suisses est certainement M. Calame. La France a vu un grand nombre de ses œuvres. Il n'en a envoyé qu'une à Londres; c'est une *Vue du plateau du Righi.* On y retrouve presque toutes les qualités habituelles du maître, sa connaissance profonde de

la nature, son excellent dessin, et la fermeté de sa touche. Peut-être les qualités pittoresques y sont-elles moins saillantes que dans plusieurs autres de ses tableaux. Mais cela même peut tenir au choix du sujet, et il ne faut pas se plaindre de ce que M. Calame est sorti cette fois de la donnée trop pittoresque, mais un peu trop uniforme, de la plupart de ses œuvres.

M. Diday est également connu depuis longtemps pour ses paysages. Mais son talent, ou du moins le genre qu'il représente, a un peu vieilli. Sa *Tempête dans une forêt* et sa *Vue du mont Salève*, exposées l'une et l'autre à Londres, se recommandent par de bonnes qualités, que déparent malheureusement la mollesse de l'exécution.

J'aime mieux les *Hauts pâturages des Alpes bernoises*, avec les beaux bestiaux que M. Humbert y a très-habilement groupés. Dans ce tableau plein d'observation je retrouve beaucoup des qualités de M. Albert de Meuron.

Appliquant aux peintres suisses une observation que j'ai déjà faite ailleurs, je ferai remarquer que la nature de leur pays paraît être la seule qui les inspire complétement bien. Il est rare qu'ils réussissent de même lorsqu'ils vont demander des modèles aux natures ou aux écoles étrangères.

M. Custon, par exemple, fait, selon moi, fausse

route lorsqu'il s'efforce d'imiter M. Corot. Son tableau est intitulé. *Un temps gris;* c'est *une peinture grise* qu'il aurait fallu dire.

Le même reproche ne pourrait certes pas s'adresser au tableau de M. Berthoud, les *Rives de l'Anio*. Quelle chaleur! M. Berthoud n'y va pas de main morte : c'est du feu que son atmosphère. Mais, outre l'exagération de cette qualité, le tableau a quelque chose de diffus, qui prouve que M. Berthoud, malgré tout son talent, n'est pas encore un maître.

Je suis assez embarrassé, je l'avoue, pour juger des mérites de M. Loppé, qui, sur une vaste toile, nous fait voir, *du sommet* du mont Blanc, les Grandes-Jorasses, le col du Géant et toutes ces formidables aiguilles que le commun des martyrs se contente d'admirer d'en bas. A ma grande honte, je confesse que si les flancs du mont Blanc me sont bien connus, je n'ai jamais eu l'honneur d'en atteindre la cime. Je suis donc forcé, pour juger l'œuvre de M. Loppé, de m'en rapporter aux récits plus ou moins authentiques des ascensionnistes et aux admirables photographies de MM. Bisson frères, qui, seuls jusqu'ici, sont parvenus à stationner assez longtemps au sommet de la montagne pour pouvoir en rapporter quelques souvenirs détaillés.

Tous sont d'accord pour déclarer que ce que l'on voit de là-haut ne vaut guère la peine qu'on s'est

donnée. Des brumes continuelles, de longues plaines de nuages blancs, dérobent continuellement à la vue les contrées environnantes. C'est probablement un de ces moments que M. Loppé a voulu peindre. Neiges et nuages blancs se confondent si bien, qu'on n'y comprend pas grand'chose. Sa *Vue des Grands-Mulets* me plaît plus sous ce rapport. Mais, dans tous les cas, on doit savoir beaucoup de gré au peintre qui a si courageusement entrepris une tâche laborieuse et certainement hérissée de grandes difficultés. A l'inverse de presque tous les tours de force, celui-ci offre un intérêt sérieux.

Maintenant, cher lecteur, puisque nous voilà au sommet du mont Blanc, suivons, pour en descendre, le versant méridional. L'Italie nous attend. Suivons, si vous le voulez bien, la vallée d'Aoste, elle nous y conduira tout droit, et c'est une des plus belles vallées qu'il y ait au monde.

Salut, terre trois fois illustre, et par la guerre et par les lettres, et par les arts! Salut, patrie de Michel-Ange, de Raphaël, de Titien, de Corrège et de Léonard de Vinci; sol fertile dont chaque ville eut jadis une école qui eût largement suffi à la gloire de tout un grand peuple!

Parle, Italie! qu'as-tu fait de ton passé, de ton génie?

— J'ai dormi, et aujourd'hui je me réveille, répond

l'Italie régénérée. J'étais morte, et je renais au soleil de la liberté. Esclave, j'avais brisé mes pinceaux; libre, je les reprends, et si ma main, alourdie par un long esclavage, a perdu de son ancienne puissance, mon génie revivifié la lui rendra bientôt.

Associons-nous à cette généreuse espérance, et constatons, dès aujourd'hui, une simultanéité d'efforts qui permet de croire qu'elle ne sera pas complétement vaine.

L'école italienne (nous ne pouvons refuser ce titre aux descendants de nos maîtres) est déjà en sensible progrès. A Londres, en 1862, elle se montre supérieure, et comme nombre et comme qualité, à ce qu'elle était à Paris en 1855.

A l'inverse de la Suisse, le paysage y fait presque complétement défaut, et c'est vers la peinture de genre, vers la grande peinture surtout, que la nouvelle école se trouve entraînée. Rien de plus naturel : son passé l'y convie, et, dans le présent, l'Italie vit en pleine épopée.

Elle a donc envoyé à Londres quelques grands tableaux religieux ou historiques.

Parmi ceux-ci figurent deux compositions très-importantes et dignes d'estime, le *Pietro Micca*, de M. Gastaldi, et l'*Expulsion du duc d'Athènes*, par M. Ussi, de Florence. Ce dernier tableau est plein de verve et de mouvement. Les personnages, de

grandeur naturelle, sont bien groupés. Malheureusement l'expression un peu outrée de quelques-uns d'entre eux ôte de la distinction au tableau, et, de plus, le personnage principal laisse beaucoup à désirer.

Comme peinture, comme couleur, on pourrait adresser à M. Ussi un reproche assez analogue : sa couleur est généralement bonne, mais dans certains détails elle a des duretés, des crudités qui nuisent à l'harmonie d'ensemble.

M. Hayez est un peintre plus expérimenté. Il est connu depuis longtemps et vit un peu sur sa vieille réputation. A Londres, M. Hayez s'est fait représenter par trois tableaux : un bon portrait de lui-même, un portrait de femme beaucoup moins satisfaisant, et un tableau d'histoire (la *Prise de Jérusalem par les Romains*), conçu dans d'assez singulières données. Ce tableau est grand; mais l'auteur a voulu donner un tel développement à la scène, que ses personnages se trouvent réduits à de minimes proportions. A vrai dire, c'est plutôt une vue de ville avec figures qu'un tableau d'histoire proprement dit; et cependant les figures y sont beaucoup mieux comprises que les monuments.

Les conditions du genre sont mieux observées dans le tableau de M. Morelli, les *Iconoclastes* (un pauvre peintre byzantin dont l'atelier, envahi par

une bande de fanatiques, est mis à sac sous ses propres yeux). Je ne vois guère, dans l'exposition italienne, aucune œuvre plus sagement conçue et qui donne moins de prise à la critique.

A Londres, cependant, on a paru faire plus d'attention à la *Mort de Charles-Emmanuel II*, par M. Gonin. C'est effectivement un bon tableau, très-convenablement composé, et présentant suffisamment d'intérêt. Mais il est loin d'être aussi satisfaisant sous le rapport de l'exécution.

Comme peinture d'histoire, je donnerais volontiers la préférence au tableau de M. Antonio Zona, *Rencontre de Titien et de Paul Véronèse sur le pont della Paglia à Venise*. Voilà un vrai tableau vénitien, — un peu pastiche, dira-t-on. — Je le veux bien; mais, quoi qu'il en soit, j'aime à retrouver ces grandes ordonnances des vieux maîtres de Venise, ces beaux personnages à la fière tournure se détachant si bien sur un ciel clair, cette noblesse d'accoutrement, tous ces grands airs de l'antique Venise, auxquels nous ont particulièrement initiés les deux maîtres que le peintre moderne a mis en scène dans son tableau.

Mais, hélas! cette toile si vénitienne, savez-vous où il faut l'aller chercher? — Dans l'exposition autrichienne! — Quel *carcere duro!*

En la rencontrant là, je ne m'étais pas senti le

courage d'en parler. Aujourd'hui je rends M. Zona à sa vraie patrie. Peut-être ai-je tort cependant, puisqu'il a bien consenti lui-même à figurer parmi les exposants autrichiens. Espérons qu'il s'y est vu contraint!

En fait de peintures religieuses, j'ai le regret de n'avoir à citer qu'un ou deux noms. Le tableau de M. Chierici, porté au livret sous le vocable de *San Torello*, est d'une assez noble ordonnance, dans le style des maîtres primitifs, mais sans exagération de pastiche. Il représente une belle et douce madone assise sur un trône élevé, entre deux bienheureux moines, dont l'un, je suppose, doit être le saint peu connu en France qui a donné son nom au tableau.

Il y a encore, à l'exposition de Londres, une autre madone italienne que je ne puis omettre ici, bien qu'elle soit peinte sur verre. Cette belle figure, du meilleur style et du caractère le plus virginal, est due à un peintre fort distingué de Milan, M. Bertini, qu'on regrette de ne voir représenté à Londres par aucun tableau proprement dit.

Je voudrais parler de M. Smargiassi, un peintre de talent qui a résidé longtemps à Paris; mais son *Buonconte di Montefeltro* est placé si près des frises, qu'il est fort difficile de le voir et, par conséquent, à peu près impossible de le juger.

Par le même motif, je me trouve dans le même embarras en ce qui concerne M. Marinelli. Sa scène orientale est-elle une simple étude ou un tableau de genre? Je ne saurais trop le dire. Elle m'a paru, du reste, ne pas manquer de mérite.

Parmi les peintres de genre bien caractérisés, il faut classer en première ligne M. Wider, un artiste de Rome, dont le nom pourtant ferait presque mettre en doute la nationalité. Ce qui n'est pas douteux, c'est son talent. Il a envoyé deux tableaux à Londres. Le premier a pour sujet une *Prise de voile ;* l'autre représente le *Grand pénitencier cardinal Ferretti*, recevant en grande cérémonie à Saint-Pierre, le jour du vendredi saint, la confession des cas réservés. Cette dernière toile, de beaucoup la meilleure, prouve chez son auteur une remarqnable entente de la composition. Tous les types y sont vrais, sans qu'aucun d'eux tombe dans la trivialité, et le piquant contraste des conditions sociales rapprochées dans un cadre si étroit, ne nuit en rien à l'unité de l'ensemble. L'intérêt se concentre bien sur le groupe principal. La lumière est sagement distribuée, la couleur très-convenable. Enfin c'est, selon moi, un fort bon tableau de chevalet.

Il y a aussi du mérite dans le *Bernard de Palissy* de M. Scattola. Toutefois ce tableau ne saurait

supporter la comparaison avec la petite toile où l'un de nos compatriotes a traité le même sujet.

De même, et à plus forte raison, M. Rapissardi s'exposait à une comparaison par trop désavantageuse en essayant de reproduire la *Marguerite de Gœthe* après Scheffer, et presque dans les mêmes données. Il a cru pour cela qu'il suffirait de bien peindre. Hélas! il ne peint que trop bien, ce brave M. Rapissardi. C'est d'un fini qui ne laisse rien à désirer... que dis-je? qui laisse tout à désirer, au contraire, car il est impossible de voir une peinture plus dépourvue de caractère.

Est-ce pour en donner un peu plus à son œuvre que M. Puccinelli a peint sur une si grande toile ce qu'il désigne sous le nom de *Conversation platonique?* La composition de ce tableau est assez bonne; mais le sujet ne comportait pas de pareilles proportions.

J'ai dit, en commençant, que le paysage ne paraissait pas être l'affaire des Italiens. Un seul tableau de ce genre m'a paru digne d'attention : c'est celui de M. Zuccherelli. En revanche, j'ai remarqué de bons intérieurs, par M. Marchesi. Tous, cependant, n'ont pas une égale valeur. Les meilleurs, à mon avis, sont la *Boutique d'un ancien apothicaire,* et surtout la *Sacristie de Saint-Jean de Padoue*, excellent petit tableau appartenant à S. M. le roi

d'Italie. L'*Eglise de Saint-Roch, à Padoue*, est beaucoup moins bien réussie; la main de l'artiste y a singulièrement faibli. Il y a de l'indécision dans ses lignes, dans son effet, et de la mollesse dans sa peinture.

En résumé, l'Italie, après une longue décadence, possède encore, comme on le voit, un certain nombre d'artistes distingués, précieux noyau qui renferme, peut-être, le germe d'une glorieuse renaissance. Les grands modèles ne lui manquent pas. C'est à son gouvernement qu'il appartient maintenant de féconder l'avenir par des encouragements bien entendus et un fort enseignement.

L'Espagne, hélas! n'en est pas encore là. Elle aussi a un glorieux passé à revendiquer; mais on n'entrevoit pas même l'aurore de sa régénération artistique.

Comme nombre, l'Espagne n'a pas envoyé à Londres le tiers des tableaux qu'elle avait envoyés à Paris. Comme qualité, c'est bien pis encore.

Sur les vingt-six toiles exposées, je ne trouve absolument rien autre chose à citer qu'une *Vue de la cathédrale de Tolède*, par M. Gonsalvo, intérieur bien étudié, bien peint, mais trop sombre et qui manque d'air.

Pourtant l'école espagnole possède encore quelques hommes de talent. Elle nous avait envoyé, en

1855, des portraits fort recommandables. Pourquoi M. Madrazo, M. Carderera n'ont-ils rien exposé? L'Espagne se croit-elle donc si riche en artistes distingués, qu'elle puisse garder en réserve ceux qui méritent réellement ce nom? ou bien, dans la nonchalance de sa fierté toute castillanne, a-t-elle dédaigné, de prendre part sérieusement à la lutte? On serait tenté de le croire.

Pareille apathie n'est excusable chez personne. Elle est excusable seulement chez quelques-uns.

L'infériorité des Etats-Unis, par exemple, s'explique d'elle-même. Eussent-ils de bons peintres, ceux-ci seraient probablement distraits aujourd'hui de leurs travaux par une tout autre besogne. Des gens qui, depuis près de deux ans, travaillent obstinément à se suicider, n'ont guère le temps de peindre. Aussi à peine ont-ils envoyé à Londres une douzaine de tableaux... et quels tableaux! Dans ce nombre, le seul paysage qui ne soit pas absolument mauvais est une *Vue des sources de la Susquehanna*, par M. Mignot, et la seule figure avouable est une *Odalisque au bain*, de M. Kellog, grande étude de femme nue, assez belle et d'une couleur très-fraîche, mais sans aucun caractère.

Continuons la nomenclature des infiniment petits :

Le Brésil a cinq tableaux. J'aurai la politesse de

ne pas en parler, et je rendrai le même service à sa mère patrie, le Portugal, qui n'en a envoyé que *deux*. Sur deux tableaux, comment louer l'un sans faire une impertinence à l'autre?

Pour n'oublier personne, il me reste enfin à mentionner la Grèce et la Turquie, représentées au livret chacune par cinq numéros.

Les descendants d'Apelles n'ont pas encore retrouvé sa palette. Leur exposition est plus riche en sculptures qu'en tableaux.

Quant à la Turquie, si elle n'a qu'un seul peintre, Musurus Bey, celui-ci, du moins, ne manque pas de talent. Mais c'est un peintre de *nature morte*. Quelle mauvaise plaisanterie à l'adresse du pays qu'il représente!

VII

ÉCOLE FRANÇAISE.

Après avoir passé en revue toutes les écoles étrangères qui se sont fait représenter à Londres, il me reste à parler de l'exposition française. C'est évidemment celle qui doit intéresser le plus le public auquel je m'adresse.

La France est fière de ses peintres. Elle les aime, elle se complaît dans leurs œuvres par esprit de nationalité et en raison de toutes les satisfactions d'amour-propre que lui procurent leurs succès.

Nulle circonstance ne semblait devoir contribuer d'une manière plus éclatante que l'exposition de Londres à constater la supériorité de notre école. D'avance, nous chantions victoire.

Qu'est-il advenu de toutes ces prévisions?

La victoire a-t-elle été pour nous aussi éclatante qu'on y avait compté ?

Non, disons-le franchement.

La peinture française maintient très-honorablement son rang à Londres; mais il s'en faut qu'elle distance les autres écoles au point où notre amour-propre national s'était plu à le présumer.

La première impression surtout est loin de lui être aussi favorable qu'elle le mérite. L'école française n'a rien perdu sans doute de ses qualités ordinaires; mais celles-ci ne se trouvent pas mises bien en valeur.

Est-ce la faute de nos artistes eux-mêmes ?—Je ne le pense pas.

A qui donc faut-il s'en prendre? — A la Commission française spécialement chargée d'organiser notre exposition.

Une pareille accusation est grave, je le sais, et je ne suis en droit de l'énoncer qu'à la condition d'en fournir les preuves. C'est ce que je vais essayer de faire.

Le point de départ de tout le mal est l'insuffisance du local, qui réduisait forcément notre contingent à des proportions tout à fait insuffisantes. Deux cent quarante-cinq numéros pour la peinture, les aquarelles et les dessins, dont cent soixante-seize seulement pouvaient être réunis dans la

grande galerie; c'était là un chiffre dérisoire pour une école aussi nombreuse que l'école française. C'était une part inacceptable.

La France, qui chez elle, en 1855, avait accordé trois cent soixante-quinze numéros à l'école anglaise et qui lui en aurait accordé plus si elle avait eu de quoi les remplir, la France était certainement bien en droit de réclamer. La Commission chargée des intérêts de nos peintres l'a-t-elle fait? c'est ce que j'ignore. Mais ce qu'il y a de certain, c'est que, si elle a réclamé, ses observations sont restées sans résultat, qu'elle en a pris son parti, et qu'en définitive elle a accepté pour nous des conditions détestables.

A cela elle peut répondre deux choses : — la première, c'est qu'elle n'avait aucun moyen de contraindre l'Angleterre; — la seconde, c'est qu'une exposition peu nombreuse des œuvres les plus éminentes de notre école contemporaine était de nature à jeter sur celle-ci tout autant et peut-être même plus de lustre qu'une exhibition beaucoup plus considérable où seraient forcément admises des œuvres de moindre valeur.

A la première objection je réplique que, si nous ne pouvions contraindre l'Angleterre, il n'y avait pas non plus de raisons pour que nous dussions être contraints par elle. D'ailleurs, avec un peu de

fermeté, je suis convaincu que la chose se fût promptement arrangée à l'amiable et dans les termes de la plus parfaite courtoisie.

Si les commissaires français avaient dit :

« L'espace vous manque ; soit ! Vous ne pouvez nous en donner qu'une part manifestement insuffisante ; cela ne saurait nous faire douter de vos bons sentiments pour nous, mais cela nous condamne à un vif regret ; car nous ne pouvons exposer à moins de tel espace, et, puisqu'il vous est impossible de nous le concéder, il ne nous reste rien de mieux à faire que de nous retirer du concours. La France n'exposera pas à Londres. Quant à vous, messieurs, venez chez nous à la prochaine exposition ; on vous donnera toute la place dont vous aurez besoin. »

Si les représentants de la France avaient tenu ce langage, la Commission anglaise aurait cédé, je n'en fais pas un doute, et cela par trois raisons : la première, c'est qu'en Angleterre on est fort loin d'avoir pour nous les mauvais sentiments dont parlent sans cesse ceux que contrarie l'alliance des deux peuples ; — la seconde, c'est que l'orgueil britannique n'eût pas voulu nous laisser tout l'avantage des bons procédés ; — la troisième, la dernière, c'est que, ayant l'intention de faire une exposition *universelle*, nos voisins eux-mêmes auraient bien

compris que le succès de cette exposition serait sérieusement compromis si la France, par leur faute, se voyait obligée de s'abstenir.

La Commission française n'a pas agi ainsi. Donc elle aura pensé, il faut le croire, que l'espace, si restreint qu'il fût, était suffisant, à la condition de le bien remplir.

Eh bien ! cette condition, il n'y a pas été, selon moi, mieux satisfait qu'à l'autre.

La France a plus de deux cent quarante peintres ou dessinateurs d'un certain talent. Du moment qu'on se contentait de ce nombre de tableaux, il fallait donc évidemment sacrifier quelques hommes de mérite. Dès lors, la question n'était pas de faire une exposition qui donnât au plus grand nombre possible d'exposants l'occasion de faire connaître leurs œuvres. Le seul parti à prendre était de se restreindre aux véritables chefs d'école, aux sommités de l'art français, et de représenter chaque maître, chaque école par un groupe d'œuvres assez important, assez homogène pour en donner une juste idée et en faire ressortir tous les mérites.

Cette manière de procéder était indiquée d'ailleurs et par les précédents et par l'exemple mêmes de nos émules.

En 1855, à Paris, on avait eu bien soin de grouper ainsi les meilleures œuvres de chaque artiste un

peu célèbre. Chacun d'eux avait comme un petit sanctuaire spécial affecté à son œuvre. M. Ingres y était représenté par vingt-huit tableaux et douze portraits; Decamps, par quarante-sept tableaux et quatorze dessins; Vernet, par vingt tableaux et dix portraits; Delacroix, par trente-six tableaux. Et ce n'était pas les Français seulement. Les peintres étrangers eux-mêmes avaient obtenu toute la place qu'ils avaient pu désirer. Les immenses compositions de Cornélius couvraient des pans de murailles tout entiers; Kaulbach avait envoyé huit grands cartons; Landseer, Mulready comptaient chacun neuf toiles. Et rien n'était éparpillé; chaque œuvre se montrait en un groupe homogène, sans mélange de tableaux appartenant à d'autres peintres.

C'était là une excellente méthode. On peut se souvenir encore du prodigieux succès qu'elle obtint, et combien elle tourna à l'honneur des maîtres. Nous en avions eu l'initiative; pourquoi l'a-t-on abandonnée le jour même où elle devait porter ses meilleurs fruits pour nous? pourquoi, à Londres, M. Ingres ne compte-t-il plus qu'un seul tableau, Scheffer un seul également, Delacroix une seule toile toute petite, Vernet un seul tableau et deux ou trois portraits?

Qu'en résulte-t-il? Personne à peine ne se doute qu'il y ait là une œuvre signée du nom de Dela-

croix ; le tableau de Vernet est comme perdu parmi toutes les autres batailles; la foule défile inattentive devant le *Saint Augustin*, une des toiles pourtant où la main de l'homme ait jamais fixée le plus de pensée; et, si l'on s'arrête devant la *Source* de M. Ingres, c'est qu'en vérité il n'y a pas moyen de passer sans y faire attention devant cette admirable jeune fille toute nue et de grandeur naturelle, qui pose devant vous à hauteur d'appui.

Un seul maître éminent est représenté à Londres par un certain groupe de ses œuvres, c'est Delaroche ; et il faut voir comme cela lui réussit ! Si l'on avait exposé seule une des petites toiles des *Douleurs de la Vierge*, bien peu de gens y eussent pris garde. On les a, au contraire, réunies en groupe, mises en regard d'autres œuvres du même peintre conçues dans le même sentiment, et aussitôt le public s'est senti attiré, et le succès le plus complet s'est trouvé acquis à son œuvre.

Mais, encore une fois, pour procéder ainsi, avec si peu de place, il eût fallu restreindre beaucoup le nombre des élus, se montrer dur envers des hommes d'un vrai mérite, et les organisateurs de l'exposition française ne se seront pas senti un aussi pénible courage. Après avoir faibli dans la défense des intérêts collectifs, ils auront voulu du moins donner le plus grand nombre possible de satisfac-

tions personnelles. Cela ne m'étonne qu'à moitié. Tout le monde sait que le manque de fermeté et le bon cœur vont souvent ensemble. Mais, avec tout cela, on fait de la mauvaise besogne.

Le public français, un peu désappointé, s'en prend sur parole aux procédés jaloux de la *perfide Albion*. C'est déplacer mal à propos la responsabilité. Prenons-nous-en à nous-mêmes ou plutôt à ceux qui ont eu charge de nous représenter. Et puis surtout ne nous décourageons pas trop facilement ; car si quelqu'un reproche à l'école française de ne pas tenir dans cette exposition tout ce qu'on attendait d'elle, le reproche vient de la France elle-même beaucoup plutôt que du public étranger. D'autres, moins exigeants que nous, se contenteraient facilement de la part de succès obtenue par nos peintres, du rang qu'ils occupent dans l'estime de nos rivaux.

Une chose est à remarquer, c'est que, si nous connaissons fort mal en France les peintres étrangers, nos artistes célèbres ont, au contraire, l'avantage d'être connus partout, au moins de réputation.

Il en est de cela comme de notre langue, qui est répandue dans le monde entier, tandis que, chez nous, la connaissance des langues étrangères est encore si peu commune.

Ingres, Ary Scheffer, Delacroix, Delaroche, Ver-

net, Meissonnier, Rosa Bonheur, sont presque aussi populaires en Angleterre qu'en France.

Aussi la part que chacun d'eux prendrait à l'Exposition universelle était-elle attendue par tous les amateurs avec une impatiente curiosité. Mais cette curiosité a eu ses désappointements, s'il faut en juger par la façon très-inégale dont la faveur publique s'est répartie, faisant presque complétement défaut aux œuvres de certains chefs d'école, pour s'attacher avec engouement à celles d'artistes beaucoup moins haut placés chez nous.

Il y a pourtant certains maîtres devant lesquels tout le monde s'incline.

Parmi eux, le vénérable doyen de notre école, M. Ingres, est probablement celui qui obtient le succès le plus incontesté. L'Europe ne fait, du reste, que ratifier le jugement de la France en classant *la Source* comme une œuvre hors ligne. On ne trouverait peut-être pas dans toute l'exposition un autre tableau aussi bien peint.

Il y a, dans cette étude de jeune fille, une telle perfection de femme et de modelé, une exécution si ferme et si simple, que la pureté de l'art jette comme un voile de chasteté sur son beau corps tout nu.

Le sujet allait admirablement au talent un peu païen de M. Ingres : il ne demandait ni âme, ni

sentiment, ni grande inspiration. Le maître y a mis toute la pureté et la noblesse de son talent. Cela suffisait. Est-ce bien une *source?* Peu importe! La source n'est là qu'un prétexte, à peine justifié par l'urne que la jeune fille tient assez maladroitement sur son épaule et d'où s'écoule tout autre chose que de l'eau. La figure semble, il est vrai, sortir d'une fissure de rocher, accessoire de lignes et de couleur peu agréables, qui n'ont certainement eu d'autre valeur, dans la pensée du peintre, que de mettre en relief l'admirable corps de sa jeune fille. D'une source elle n'a guère que la fraîcheur; mais c'est tout ce qu'il faut. Ce tableau est certainement une des plus belles productions de l'art contemporain.

Le *Saint Augustin* d'Ary Scheffer (saint Augustin, une main dans celle de sa mère, contemplant silencieusement le ciel) n'est pas une œuvre d'un moindre mérite.

Ce tableau si célèbre, si justement admiré chez nous, n'a pourtant obtenu qu'un médiocre succès à Londres.

Cela s'explique.

D'abord, il existe plusieurs répétitions du *Saint Augustin*, et celle qui est exposée à Londres n'est malheureusement pas la meilleure. On aurait pu prévoir, en outre, qu'un tableau de ce caractère

supporterait difficilement le voisinage auquel il se trouve condamné. Plus qu'aucun autre, par le recueillement dont il est plein, il aurait exigé un isolement tout à fait impossible dans les conditions de l'exposition actuelle. Placé entre une *Vénus sortant de l'onde* et une *Jeune fille à l'œillet*, l'œuvre de Scheffer se décolore comme ferait un psaume bien grave exécuté entre une contredanse et une polka.

Depuis longtemps Scheffer n'exposait plus, et je suis porté à croire qu'il avait raison. Ce n'était pas de sa part dédain de l'opinion publique; mais il comprenait sans doute que la nature même de ses œuvres, la rêverie dont elles étaient empreintes, leurs tendances de plus en plus spiritualistes, demandaient pour elles une attention trop recueillie, et qu'elles n'auraient qu'à perdre au milieu du tohu-bohu des grandes expositions. Son œuvre entière, exposée au public après sa mort, obtint un succès immense. Mais là, elle était chez elle; l'une de ses pensées complétait l'autre, et aucun courant étranger ne venait troubler l'atmosphère si pure où s'exhalait l'inspiration du peintre.

Nul autre peut-être, à aucune époque, n'a jamais poussé plus loin l'art de fixer la pensée et de faire parler l'âme sur la toile. Ary Scheffer fut un artiste de premier ordre; mais sa place sera toujours

une place à part. Il est impossible de le juger convenablement d'après le seul tableau de lui qui figure à Londres.

J'en dirai autant de M. Eugène Delacroix, le plus controversé de nos peintres, mais qui n'en reste pas moins l'un des plus éminents.

M. Delacroix a ce qui constitue le maître, une puissante individualité. Il est brillant comme personne, et l'esprit, chez lui, comme l'âme chez Scheffer, semble être en quelque sorte l'élément caractéristique du talent. C'est un grand coloriste; mais son mépris de la forme, l'incorrection, pour ainsi dire, systématique de son dessin, heurtent le sentiment public où le vulgaire bon sens a généralement plus de part que l'analyse des qualités techniques.

Comment se fait-il que M. Delacroix soit si mal représenté à Londres? que lui, le plus productif de nos peintres, n'ait trouvé à envoyer cette année en Angleterre qu'une petite toile peinte il y a plus de trente ans? Comment, enfin, juger, d'après ce seul échantillon, tous les développements acquis depuis lors par ce talent si plein de séve?

L'*Évêque de Liége* est une scène empruntée au *Quentin Durward* de Walter Scott, une sanglante orgie célébrée à la lueur des flambeaux, tableau plein d'inspiration et de mouvement, où plus de

cent petites figures se heurtent confusément au milieu du plus effroyable vacarme. L'effet en est saisissant, quand on parvient à le bien saisir. Mais la nuit y est bien noire, les figures y sont bien indécises de contour, et il y a presque autant de confusion dans la peinture que dans la scène qu'elle représente. Aussi le public n'y comprend-il pas grand'chose et passe-t-il outre sans s'arrêter beaucoup devant cette toile.

Les œuvres de Delaroche ont plus de succès. Cela se comprend. D'abord, comme je l'ai dit, elles ont l'avantage de se présenter en groupe. Et puis, si elles n'ont pas les qualités éminentes et vraiment originales de celles de M. Delacroix, elles se recommandent par une moyenne de perfections bien supérieure. D'ailleurs, le choix fait dans l'œuvre du peintre est beaucoup plus heureux; il nous le montre arrivé à l'apogée du développement de son talent, et semble même avoir été fait assez habilement en vue des goûts du public appelé à juger.

C'est d'abord la reine *Marie-Antoinette* après son jugement, belle et noble figure, où la frivolité des heureux jours a fait place à la noblesse des grandes douleurs. Rien ne pouvait aller mieux au goût du public de Londres. Déjà, par ce que j'ai dit de l'exposition anglaise, on a pu voir combien Marie-Antoinette est à la mode chez nos voisins. Je

regrette d'appliquer un mot aussi futile à d'aussi tristes souvenirs, mais il en est ainsi : les Anglais font de tout une affaire de mode.

Le tableau de Delaroche, exposé précédemment, avait déjà attiré un concours énorme de visiteurs; il a été acheté à un prix très-élevé, par un amateur anglais, M. Perkins, et maintenant, exposé de nouveau, il poursuit le cours de ses succès. Du reste, il les justifie, au moins en partie.

La figure de la reine est fort belle, je l'ai déjà dit; encadrée de cheveux prématurément blanchis par la violence des émotions, elle est composée avec beaucoup de noblesse et de simplicité.

J'aime moins les officiers de la République et les gens du peuple que l'artiste a groupés dans l'ombre derrière elle. Pourquoi M. Delaroche, homme si plein de tact et si mesuré d'ordinaire, leur a-t-il donné à tous des figures de sacripants? Il y a là une teinte de mélodrame qu'un homme de son mérite aurait dû dédaigner. Ces *repoussoirs* étaient inutiles à l'intérêt du tableau. En forçant ainsi l'expression, on s'expose fatalement à sortir de la vérité historique; car, il faut bien se le dire, les gens qui font tomber des têtes sont malheureusement faits tout comme d'autres, et le peintre fait preuve d'impuissance lorsqu'il ne trouve d'autres ressources pour exprimer les passions farouches que le débraille-

ment des habits, l'abus des chapeaux bossués et les grimaces à la Croque-mitaine.

Ce défaut de mesure, j'aime à le répéter, est tout à fait exceptionnel chez Delaroche. En général, il pècherait plutôt par l'excès contraire. Tout le monde se rappelle son bourreau de *Jane Grey :* c'est un parfait gentleman. Donc une fois n'est pas coutume.

Les autres tableaux du même maître exposés à Londres sont à peu près irréprochables. Cela ne veut pas dire assurément qu'ils soient parfaits; mais, comme la plupart des œuvres de Delaroche, ils se recommandent par un merveilleux équilibre de qualités, et une extrême distinction. Je n'hésite pas à classer parmi les meilleurs ses *Douleurs de la sainte Vierge*, trois petites compositions intitulées le *Vendredi saint*, le *Retour du Golgotha*, et la *Vierge en contemplation devant la couronne d'épines*. Nulle part le peintre n'a jamais fait preuve d'un sentiment plus vrai et plus religieux. Le tableau qui représente la mère de Jésus dans sa demeure, tandis que passe sous ses fenêtres son divin fils conduit au supplice, est à la fois un excellent intérieur et une scène de l'intérêt le plus poignant. Rien n'y est forcé, et l'expression y gagne d'autant. On se demande seulement pourquoi Delaroche a peint des sujets si grands sur des toiles si petites.

Ces trois compositions comptent parmi les dernières œuvres du maître, et nous le montrent dans toute sa valeur.

C'est également dans les dernières années de sa vie (en 1855), qu'il peignit *Une martyre sous Dioclétien,* jeune femme dont le corps jeté au Tibre est aperçu flottant à la surface des eaux qu'effleure sa belle tête illuminée de la divine auréole. Les Anglais, qui, depuis leur séparation de l'Eglise catholique, ne sont pas forts en agiographie, prennent assez volontiers cette sainte noyée pour une Ondine. Si cela n'était pas absurde, ce serait, il faut en convenir, une cruelle critique du tableau.

On peut contester à Delaroche les dons supérieurs qui font les grands maîtres. Mais, du moins, faut-il reconnaître que l'ensemble de ses mérites devait faire de lui un excellent professeur. Il avait tout ce qui peut se donner, rien de bien large, il est vrai, mais un sens droit, beaucoup de tact, une grande connaissance des procédés de la composition, de la correction dans le dessin, et trop d'intelligence pour prétendre jamais que ses élèves fussent ses imitateurs serviles. En un mot, c'était un homme d'excellent conseil. Sous ce rapport, rien ne parle plus en sa faveur que la phalange de jeunes talents qui se sont formés à son école, M. Gérôme, M. Hébert, M. Jalabert, M. Jobbé-Duval, M. Landelle, et, dans des

genres différents, MM. Antigua, Hamon, Daubigny, Dubufe, Fichel et d'autres encore que j'oublie.

Occupons-nous des premiers.

L'un d'eux, M. Gérome, a franchi depuis longtemps la distance qui sépare les disciples des maîtres. Il est représenté à Londres par trois petits tableaux : des *Pifferari*, un *Rembrandt*, et les jeux du cirque : *Ave, Cæsar; morituri te salutant.*

Ce dernier seul a quelque importance sous le rapport du sujet. Traité en grand, ce serait un tableau d'histoire. Quelle que soit du reste sa dimension, c'est une composition remarquable, une scrupuleuse et savante étude de l'antiquité, peinte avec un soin extrême. Le dessin en est irréprochable ; mais à la couleur grise et terreuse du tableau, on croirait reconnaître un élève de M. Ingres. La poussière du combat pourrait seule expliquer cette couleur, et le combat n'est pas encore commencé.

Dans le *Rembrandt faisant mordre une planche à l'eau-forte*, tableau exposé chez nous en 1861, M. Gérôme a prouvé toute la souplesse de son talent. Cette petite toile, d'un fini extrême, est inspirée évidemment du maître même qu'elle représente dans son atelier. La manière dont elle est éclairée constitue ce qu'on appelle communément *un effet à la Rembrandt*, très-harmonieux contraste de vive lumière et d'ombres transparentes dans leur extrême

vigueur. Cette lumière, tamisée par le châssis incliné dont est garnie la fenêtre, tombe d'aplomb sur l'illustre graveur, dont la pose penchée caractérise très-bien l'opération à laquelle il est censé s'appliquer, l'action de *faire mordre* sur une planche en cuivre. Intérieur ou tableau de genre, comme on voudra l'appeler, cette toile fait beaucoup d'honneur à M. Gérôme.

Je regrette cependant qu'avec ces petits tableaux de chevalet il n'ait pas envoyé à Londres une page plus importante, telle que son *Meurtre de César*, par exemple. L'artiste eût été mieux représenté dans toute sa valeur. Je regrette même qu'il n'ait pas exposé à nouveau son *Aspasie* ou sa *Phryné ;* mais à peine osé-je le dire, tant je crains de m'attirer l'injurieuse épithète dont les austères de chez nous ne craignaient pas de flétrir l'admiration des vieux juges athéniens. Pour ma part, je suis convaincu que la pruderie britannique se fût moins facilement effarouchée que la pudeur française, et il y aurait eu à l'exposition un ou deux bons tableaux de plus. Je ne suis pourtant pas un de ceux qui conseilleraient à M. Gérôme de revenir trop souvent sur de semblables sujets.

Il y a moins de fermeté, moins de science peut-être, et certainement moins d'acquis dans la peinture de M. Hébert; mais elle séduit par d'autres qualités. Le

charme un peu maladif dont elle est empreinte semble, il est vrai, se ressentir toujours de *la Mal'aria*, cette heureuse première inspiration qui établit tout d'abord la réputation du jeune artiste. M. Hébert est un peu le Bellini de la peinture : il a rencontré, dès le début, quelques accords touchants dont il abuse. Elève de David (d'Angers), en même temps que de Delaroche, peut-être bien est-ce à l'école du célèbre sculpteur qu'il a contracté cette disposition mélancolique dont toutes ses œuvres sont empreintes.

Du reste, M. Hébert n'est, il faut le reconnaître, le copiste de personne. Il a une extrême distinction individuelle, et c'est là, sans doute, qu'il faut voir la cause première de sa prédilection exagérée pour les natures frêles. Il ne les invente pas; mais il les recherche. On aurait certainement tort de juger la race italienne d'après ses *Cervarolles ;* mais, dans cette race privilégiée, M. Hébert a rencontré des types plus particulièrement adaptés à la nature de son talent et les a reproduits avec beaucoup de poésie. Le meilleur peut-être est sa *Rosa Nera à la fontaine*, ravissante figure de fille du peuple, dont la distinction n'enlève rien à la vérité du tableau. Il est seulement à regretter que M. Hébert traite les accessoires avec tant de négligence quant à la forme. Même pour des rochers, la couleur n'est pas tout.

La *Vilanella*, de M. Jalabert, est aussi un souvenir

d'Italie rapporté par un élève de Delaroche; mais un souvenir en prose, qui n'a que le mérite d'être bien peint. M. Jalabert nous a montré souvent mieux que cela dans nos expositions ordinaires. Pourquoi faut-il que nous ayons à lui reprocher presque toujours de manquer d'originalité ?

On peut ranger dans la même classe deux autres élèves de Delaroche, MM. Jobbé-Duval et Landelle, qui s'inspirent trop étroitement de leur maître. Le *Calvaire* du premier, et les *Femmes de Jérusalem captives à Babylone*, par le dernier, sont de fort estimables toiles cependant, et qui tiennent honorablement leur place dans la peinture religieuse.

Dans d'autres genres, sur lesquels j'aurai à revenir plus tard, plusieurs autres peintres distingués sont également sortis de l'école de Delaroche ou, pour mieux dire, de son atelier; car il ne me paraît pas démontré qu'on puisse donner le nom d'école à ce qui ne se distingue par aucun lien d'affinité bien caractérisée, ni par aucun corps de doctrine spécial.

Chez nous, la plus véritable école contemporaine, à l'entendre ainsi, est celle de M. Ingres. Celle-là, du moins, ne pèche point par le manque de doctrine; elle affecte même une austérité toute particulière dans l'observance de la règle. C'est du classicisme intelligent. Mais par cela même qu'elle est plus rigide, elle est moins féconde. Elle porte en soi quel-

que chose des gouvernements absolus, devant lesquels s'effacent ou s'abaissent presque tous les caractères et sous la paternelle administration desquels germe difficilement une individualité indépendante.

Les élèves de M. Ingres ne sont, pour la plupart, que des imitateurs; témoin M. Amaury-Duval lui-même, qui est pourtant l'un des plus forts. Sa *Salutation angélique* est certainement un bon tableau. Mais, avec tout son mérite, M. Amaury-Duval ne sera jamais qu'un élève de M. Ingres, et l'on dirait même qu'il n'aspire à aucune autre gloire.

Jusqu'ici, il n'est sorti de cette école qu'un seul artiste qui ait su acquérir une valeur tout à fait personnelle, qui ait pu à son tour atteindre aux premiers rangs : c'est M. Hippolyte Flandrin.

Celui-là est un peintre consommé et d'une grande valeur individuelle. Moins puissant que son maître, M. Flandrin lui est supérieur, je ne crains pas de le dire, sur plus d'un point, supérieur par le sentiment, par la religiosité, qui font à peu près complétement défaut à M. Ingres. Aussi peut-on dire que M. Flandrin tient aujourd'hui chez nous le sceptre de la peinture religieuse. Il est fort à regretter que, sous ce rapport, il n'ait pu se faire représenter à Londres. Ses œuvres les plus importantes sont des peintures murales. Faute de pouvoir les faire voya-

ger, l'éminent artiste s'est contenté d'envoyer en Angleterre quelques portraits, Or, si grand que soit le mérite de ces derniers, ils ne sauraient donner une idée complète du talent de M. Flandrin. Pour l'honneur de notre école, il aurait fallu, chose impossible, que les nobles fresques de Saint-Vincent-de-Paul et de Saint-Germain des-Prés pussent figurer en regard de celles dont Cornélius a décoré les églises de Munich.

J'aurais voulu, dans cette étude, grouper les noms de telle sorte que chaque école y figurât, son chef en tête. Mais malheureusement les vétérans de l'art français sont loin d'avoir tous exposé à Londres.

Est-ce la crainte de compromettre leur vieille popularité qui les a portés à l'abstention? ou bien est-ce la conscience même de cette popularité qui les a rendus indifférents aux chances d'un succès de plus? Je l'ignore; mais le fait n'en est pas moins regrettable.

Quelques-uns d'entre eux, tels que M. Heim, M. Coignet, M. Picot, sont, il est vrai, représentés à Londres, à défaut de tableaux, par les élèves qu'ils ont formés; et, de fait, ils n'auraient pu l'être mieux.

« Vos pères », semblent-ils nous dire, « vos pères nous ont jugés d'après nos œuvres. Jugez-nous

donc aujourd'hui d'après notre enseignement. »

Comment, en effet, ne pas tenir en grande estime des maîtres tels que M. Coignet, par exemple, qui s'honore d'avoir eu pour élèves MM. Meissonnier, Barrias, Luminais et Mlle Rosa Bonheur; tels que M. Picot, aux leçons de qui nous devons les Benouville, les Bouguereau, les Cabanel, les Pils et les Laugié?

Mais pourquoi faut-il, hélas! que la mort ait déjà moissonné dans cette jeune et brillante pléiade? Pourquoi faut-il que, particulièrement dans la personne de Benouville, l'élève ait déjà précédé son maître?

C'était une espérance de l'avenir; ce n'est plus aujourd'hui qu'un souvenir du passé.

Benouville est représenté à Londres par son *Saint François d'Assise*, le meilleur tableau peut-être qu'il ait peint. Saint François se fait transporter à Sainte-Marie-des-Anges. Arrivés en vue de la ville d'Assise, les moines qui le portent s'arrêtent un instant pour reprendre haleine. Alors profitant de cette halte suprême, le moribond se soulève par un dernier effort sur sa civière, afin de bénir au moins de loin la ville d'Assise.

Cette scène est merveilleusement composée. L'attitude du personnage, l'effet de lumière, la forme même de la toile, toute en longueur comme l'ho-

rizon sur lequel doit se concentrer l'intérêt du sujet, tout enfin concourt à l'effet d'ensemble. Il y a un art profond dans l'agencement de cette scène, vue pour ainsi dire par derrière, car presque tous les personnages se montrent *de trois quarts fuyant*. Mais l'extrême vérité, la simplicité des poses laissent cette difficulté inaperçue. Le paysage, sobrement composé, d'une grande simplicité de lignes, est néanmoins plein de couleur locale. Enfin, et surtout, il y a dans cette toile un profond sentiment religieux. Tant de qualités solides ont déjà acquis une juste popularité au *Saint François d'Assise*. C'est un tableau qui préservera de l'oubli le nom de son auteur.

Un autre élève de M. Picot, M. Bouguereau, a fait preuve de qualités analogues, quoique à un moindre degré, dans sa *Sainte Cécile portée aux catacombes*. Si M. Bouguereau touche de moins près à la perfection, il faut au moins lui tenir compte de l'importance même de sa composition. Ce n'est pas une petite affaire que de peindre un grand tableau de sainteté à nombreuses figures. Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à voir la complète impuissance, sous ce rapport, de la plupart des écoles étrangères. Une œuvre pareille demande beaucoup de science. Or, cette science, en tant qu'elle peut s'apprendre, on voit que M. Bouguereau la possède. Il

ne lui manque que les grandes qualités qui captivent.

D'ailleurs, les tableaux de ce genre sont mieux à leur place dans les églises que dans les expositions publiques. La gravité qu'ils doivent nécessairement avoir n'est pas ce qu'il faut pour attirer l'attention des masses. Si le même peintre, M. Bouguereau, avait exposé à Londres son *Ève protégeant Abel contre les premières colères de Caïn*, je suis certain que ces deux beaux enfants pressés contre le sein palpitant de leur mère lui eussent valu un bien autre succès. Et pourtant la *Sainte Cécile* renferme des mérites d'un ordre plus élevé.

M. Bouguereau aurait dû faire comme son brillant condisciple M. Cabanel. Celui-ci, dans son *Apothéose de saint Louis*, nous montre toute la science, toutes les grandes qualités classiques acquises par lui à l'école de M. Picot. C'est un excellent tableau d'histoire. Et cependant personne à Londres n'y a fait attention. Aussi M. Cabanel, qui le prévoyait bien, avait-il eu soin d'exposer en même temps sa *Nymphe enlevée par un satyre*, à laquelle le succès n'a pas manqué, je vous en réponds. On se rappelle celui que le même tableau obtint à la dernière exposition française. Ce succès, très-légitime, ne pouvait que s'accroître à Londres; car les qualités propres de M. Cabanel, la richesse et l'é-

blouissant éclat de sa palette, sont choses à peu près inconnues dans les autres écoles. Dans ce tableau, ce n'est plus l'élève de M. Picot, c'est un digne rejeton de Rubens qu'on croit voir. Peut-être même l'inspiration de ce maître y est-elle un peu trop sensible. Peut-être aussi, sans être bien rigoriste, pourrait-on reprocher à cette toile un sensualisme excessif. Le satyre de M. Cabanel est aussi lascif que sa nymphe est attrayante; l'un peut expliquer l'autre, mais cela ne rend pas le tout plus décent. Comme art, il y a là d'admirables qualités : c'est de la chair pantelante; on croit voir le sang qui circule sous l'éblouissante peau de cette nymphe éplorée. Mais, précisément à cause de cela, ce tableau court le risque de parler trop aux sens. L'art doit avoir un but plus noble.

C'est avec des qualités d'un ordre plus sévère que se montre à nous M. Barrias, élève, lui aussi d'un maître absent, M. Heim. Comme beaucoup d'autres, M. Barrias a exposé à Londres le tableau qui avait en quelque sorte fondé sa réputation, les *Exilés de Tibère*. Ce tableau est d'un grand caractère, d'une rare fermeté de dessin, d'une harmonie sombre mais vraie. Il se recommande en outre par la justesse et la noblesse des types : ses Romains sont bien de vrais Romains; ses proscrits sont de nobles victimes, sur le front desquelles se lit la lutte

poignante et silencieuse qui s'établit entre l'âme et le cœur, entre la fermeté et l'amour du foyer domestique, au moment de perdre celui-ci pour jamais. La popularité obtenue par ce tableau est donc bien justifiée.

J'arrive au portrait. Celui-ci marche presque de front avec la peinture d'histoire dans l'estime des connaisseurs. Les plus grands maîtres eux-mêmes y ont cherché des titres de gloire.

Un portrait, ce n'est, il est vrai, qu'une simple tête à reproduire. Mais, derrière ce visage dont il semble si facile de saisir les traits, il y a une âme à interroger, à comprendre; il y a la vie à rendre sans le secours de l'action; immense difficulté dont peu de peintres ont su complétement triompher.

Notre école paraît posséder en ce genre des aptitudes spéciales. Elle a toujours compté quelques bons peintres de portraits. Aujourd'hui encore nous en avons plusieurs; mais tous n'ont pas exposé à Londres. Le portrait français y est particulièrement représenté par Delaroche, Horace Vernet, Flandrin, Ricard, Chaplin, par M. Winterhalter et ses imitateurs.

Les honneurs officiels de l'Exposition semblent être dévolus à M. Winterhalter. On a placé sur un pupitre de velours vert, au milieu de la galerie française, un profil de l'Impératrice, tournée un peu de

dos, où l'habile portraitiste a reproduit fidèlement la grande et régulière beauté de son auguste modèle. Mais plus il y a de noblesse dans les lignes, plus on doit regretter l'insuffisance absolue de la peinture. Le dos, particulièrement, ne supporte l'examen, ni comme couleur, ni comme modelé.

J'ai vu de meilleurs produits sortir de la fabrique de M. Winterhalter.

Dans ce genre peu sérieux, je serais bien tenté de donner la préférence à M. E. Dubufe. Il est tout aussi bien informé que M. Winterhalter de la dernière mode des robes et des coiffures, et sa peinture, sans être d'un style bien élevé, offre, selon moi, plus de qualités réelles.

Mais si, à travers quelques imperfections, on veut rencontrer le vrai talent, c'est à M. Ricard ou à M. Chaplin qu'il faut s'adresser de préférence.

Le premier, artiste plein de style et de verve, a surtout une palette d'une grande puissance. On ne peut lui reprocher que d'être fort inégal et de souvent tomber dans le pastiche.

Le second, M. Chaplin, est aussi un coloriste brillant, quoique avec moins de puissance et de solidité. Il se recommande par une grande franchise de touche, une grande liberté de pinceau. Malheureusement, sa peinture est un peu lâchée et manque de précision dans le modelé. Il est, du reste, moins

spécialement peintre de portraits que M. Ricard.

Tous deux sont des artistes d'un vrai talent. Néanmoins ce ne sont pas encore des maîtres.

Nous aurions voulu voir à Londres quelques-uns des célèbres portraits de M. Ingres. Pourquoi n'y a-t-il envoyé qu'une insignifiante esquisse au crayon?

Pourquoi aussi ne trouvons-nous là aucun des beaux portraits d'Ary Scheffer?

Nous avons, il est vrai, pour nous consoler, ceux de MM. Flandrin, Horace Vernet et Delaroche.

De M. Flandrin, nous avons ce fameux portrait du prince Napoléon, qui inspira l'an dernier, à l'un des plus célèbres critiques de la presse parisienne, une tirade dont le monde politique s'est vivement ému. Les éloges que je puis avoir à faire de l'œuvre de M. Flandrin ne seront pas d'une nature aussi compromettante; car c'est au peintre seulement qu'ils s'adresseront.

Toute préoccupation politique mise de côté, je vois dans le portrait du prince Napoléon une œuvre d'un si rare mérite, que, selon moi, elle classe incontestablement son auteur parmi les premiers portraitistes de notre époque. On ne peint ni mieux, ni plus vrai; on n'a pas un style plus noble, ni un dessin plus correct.

M. Flandrin est coutumier du fait : il a produit bon nombre d'excellents portraits. La seule qualité

peut-être qui lui manque est la grâce ; ses portraits de femmes sont trop souvent dépourvus de charme.

Il y a moins d'étude sans doute, moins de profondeur peut-être, dans les portraits de Delaroche ou d'Horace Vernet. Mais ceux-ci se recommandent par un naturel, une vérité, ceux-là par une distinction, un bonheur de poses et une simplicité de moyens, qui attestent tout d'abord la supériorité de leurs auteurs.

Comme portraitistes, Delaroche est représenté à Londres par le portrait de M. Péreire, un bon portrait de finance, sans grandes qualités artistiques ; — M. Horace Vernet par deux maréchaux de France dont le mérite *militaire* est incontestable.

On aurait tort de juger les deux illustres artistes d'après de tels spécimens. Ils ont fait beaucoup mieux. Tous les amateurs connaissent les beaux portraits de M. Guizot, de M. de Rémusat, par Delaroche ; et personne n'a oublié le *Frère Philippe*, ce supérieur de la doctrine chrétienne, si admirablement peint par M. Horace Vernet.

Quant à ce dernier maître, la facilité de son pinceau lui permet d'aborder tous les genres. Mais c'est surtout comme peintre de batailles que son nom restera. Dans cette spécialité, il est toujours incontestablement le premier. Nul ne sait encore

aussi bien que lui donner la vie à une toile et y faire mouvoir des armées entières.

L'exposition de Londres était trop petite pour contenir aucune des grandes toiles de M. Horace Vernet. Nos peintres de batailles ont été forcés de s'amoindrir aux proportions de l'hospitalité britannique. Ils ne figurent là qu'à l'état de réductions : réduction de l'Alma, réduction de Solferino, et ainsi de suite.

Que n'a-t-on pu réduire le nombre aussi bien que la dimension des *batailles !* De tous côtés, l'œil ne rencontre que pantalons garance. L'Angleterre aurait pu s'en alarmer, à juste titre. Je m'étonne que ses volontaires n'aient pas pris les armes pour repousser une pareille invasion. Si, du moins, nous avions été un peu polis pour nos alliés ! Mais non ! Nous inondons leurs galeries d'épisodes empruntés à la guerre de Crimée, si glorieusement poursuivie en commun, et pas une fois nous ne trouvons l'occasion de faire briller l'uniforme anglais à côté de celui de nos soldats !

Du reste, vous ne verrez pas davantage le moindre soldat piémontais dans les tableaux qui ont pour objet la campagne d'Italie.

Un pareil oubli est au moins de mauvais goût.

A la suite des dernières guerres, j'ai entendu reprocher à nos officiers de témoigner habituelle-

ment plus de sympathie à leurs ennemis qu'à leurs alliés.

Messieurs les peintres de batailles auraient-ils donc les mêmes tendances ?

Je ne veux pas scruter leurs intentions. C'est uniquement d'après la valeur artistique de leurs œuvres que je m'efforcerai de les juger.

Sous ce rapport, M. Yvon, malgré l'infériorité relative de son dernier tableau (*la Bataille de Solferino*), me paraît toujours en très-bon ordre après M. Horace Vernet.

Quant à M. Pils, on a voulu le pousser au premier rang, et l'on a eu tort. Il dessine le troupier comme personne ; mais cela ne suffit pas pour faire un peintre d'histoire, et M. Pils a encore beaucoup à apprendre avant de savoir développer ses masses sur une grande toile. La *Bataille de l'Alma* n'est qu'un petit tableau épisodique, grossi outre mesure.

Pour l'entente de la composition, je place très-au-dessus de lui M. Barrias, qui pourtant n'est pas un peintre militaire de profession. Son *Débarquement de l'armée française en Crimée* montre l'auteur des *Exilés de Tibère* sous un jour tout nouveau et qui lui fait le plus grand honneur.

M. Protais, M. Rigo méritent également d'être cités. Ils reproduisent bien l'allure de nos trou-

piers. Mais pourtant aucun d'eux n'égale encore la rondeur, la spirituelle bonhomie de Charlet, ni le sentiment profond de M. Bellangé.

Ce dernier n'a envoyé à Londres qu'un seul tableau, mais un tableau de l'expression la plus mâle et la plus touchante à la fois, *les Deux amis :* — deux braves officiers morts sur le champ de bataille en se serrant la main.

En fait de batailles, ce que la curiosité publique attendait surtout avec impatience, c'était le *Solferino* de M. Meissonnier. Je l'ai moi-même attendu pendant deux mois à Londres, malheureureusement en vain. Le bonheur d'apprécier M. Meissonnier comme peintre militaire nous est réservé pour plus tard.

Jusqu'ici, il reste tout simplement le roi des peintres de chevalet. Roqueplan est distancé, et, malgré le mérite incontestable de son *Antiquaire*, sa peinture ne fait œuvre auprès de celle de M. Meissonnier. Pour ce dernier, la mode et la bonne justice se trouvent par hasard d'accord. Ses tableaux se payent au poids de l'or. Cela se conçoit, et même pour quelques-uns d'entre eux cela pourrait n'être pas assez; car ils sont si petits, qu'ils ne doivent pas peser bien lourd.

Grâce sans doute à leurs mignonnes dimensions, M. Meissonnier a pu réunir à Londres un certain

groupe de ses œuvres. On y retrouve avec plaisir quelques vieilles connaissances, entre autres les *Bravi*.

Dans ce genre, les mérites de M. Meissonnier ne sont pas discutables. Peintre d'une habileté consommée, d'une fermeté de main peu commune et pourtant sans aucune dureté, dessinateur presque irréprochable, bon coloriste, observateur plein de finesse, M. Meissonnier donne vraiment la vie à tous ses personnages. Il a ce qui caractérise les maîtres. On pourra l'imiter tant qu'on voudra, mais on ne l'égalera pas de sitôt.

Il se trouve pourtant, parmi ses imitateurs, quelques hommes de talent. L'un des plus distingués est M. Fichel; je l'ai déjà cité comme élève de Delaroche. Ses *Chanteurs ambulants* sont un fort joli tableau. Mais en se faisant imitateur, on perd forcément toute chance d'acquérir un véritable talent individuel.

M. Meissonnier m'a amené tout droit à la peinture de genre; mais celle-ci se produit sous des formes si diverses, que je dois procéder avec ordre.

Entre la peinture d'histoire et celle de genre, il y a une sorte de peinture mixte qui tient des deux autres, ainsi que l'indique le nom de *genre historique* qu'on lui donne habituellement.

A vrai dire, c'est un peu là une question de for-

mat. On n'ose pas classer dans la peinture d'histoire un tableau dont les personnages n'ont que six pouces de haut, et l'on hésite à traiter de tableau de genre une toile de vingt pieds, quel qu'en soit le sujet.

Du reste, il faut bien le reconnaître, cette différence de proportions entraîne aussi une différence assez naturelle dans les qualités à exiger du peintre.

L'agencement d'un grand tableau suppose une science réelle et de puissantes combinaisons. C'est tout autre chose qu'un petit tableau vu à travers un verre grossissant.

Par contre, le tableau de chevalet exige bien plus de finesse, de fini, de précision et d'observation dans les détails.

Le genre historique réclame un peu de tout cela.

Personne chez nous ne l'entend mieux que M. Robert-Fleury. Il a envoyé à Londres son *Charles-Quint au monastère de Yuste* et un *Louis XIV donnant audience à ses historiographes Racine et Boileau;* réunissant ainsi dans la même exposition une œuvre déjà connue et une production nouvelle, le passé et le présent. C'est là un exemple bon à suivre pour tous ceux qui peuvent en faire autant sans désavantage.

Je disais tout à l'heure qu'il faut beaucoup de science pour composer un grand tableau. M. Robert

Fleury nous prouve qu'on peut en mettre tout autant dans une toile de moindre dimension. L'auteur du *Louis XIV* et du *Charles-Quint* est un peintre consommé, plein d'étude, et qui mériterait, tout aussi bien que Boileau ou Racine, le titre d'historiographe. Peut-être n'aurait-il pas assez d'ampleur pour réussir aussi bien en grand ; toutefois sa peinture est solide, son dessin toujours juste, et sa composition très-remarquable.

M. Robert-Fleury devait avoir des imitateurs. Il en a trouvé un fort habile, presque un émule, dans la personne de son élève, M. Comte. La *Rencontre de Henri III et du duc de Guise dans la cour du château de Blois* obtient un grand et très-légitime succès à l'exposition de Londres. Je pourrais lui appliquer presque tous les éloges que j'ai donnés aux tableaux de M. Robert-Fleury. Il y a aussi une *Jane Grey* de M. Comte, qui réunit les mêmes qualités, mais à un moindre degré.

M. Müller n'a exposé cette fois que des tableaux de chevalet. Je ne puis donc en parler que comme peintre de genre, genre politique, si vous voulez, car M. Müller ne sort guère de la Révolution, du Consulat et de l'Empire. Il a la taille et la vocation de M. Thiers, et le pinceau du peintre rappelle souvent la plume de l'historien.

Je n'aime pas beaucoup *Une messe sous la Ter-*

reur ; mais je retrouve les excellentes qualités de M. Müller dans *Madame Mère.*— L'artiste avait à représenter la mère du grand empereur, vêtue de la robe de deuil qu'elle ne quitta jamais dans ses vieux jours, et contemplant le portrait en pied de son glorieux fils. — Ce sujet était difficile à traiter. M. Müller en a fait un excellent intérieur ; c'est une composition très-simple, mais pleine de noblesse et toute empreinte d'une mélancolique sérénité.

Quoi qu'il en soit, un homme du talent de M. Müller aurait dû envoyer à Londres quelque chose de plus important.

A sa suite, mais à distance, je citerai avec éloge *Gaston de Foix quittant sa mère*, fort bon tableau de M. Claudius Jacquand, l'un des derniers représentants de l'école lyonnaise, — et la *Prise de voile de Melle de la Vallière,* par M. Chabaud.

Parlons maintenant de la peinture d'expression.

A Londres, le public donne la palme en ce genre à Mme Henriette Browne. Sa *Sœur de charité tenant sur ses genoux un enfant malade* est un des grands succès de l'exposition.

Le même tableau, exposé d'abord à Paris, y avait déjà fait une sensation profonde. Mais les éloges qu'il recueillit dès le premier jour n'ont trouvé jusqu'ici que peu d'écho dans la presse

francaise. Les *fameux*, les *capables* avaient déclaré, haut de leur grandeur, que cette peinture-là manquait de *solidité*.

Oui, j'en conviens, cela n'est pas bâti à chaux et à sable. Mme Browne ne fait pas le mortier aussi bien que ces messieurs. Sans doute même aura-t-elle cru qu'elle pouvait s'en passer pour peindre cette frêle créature, ce pauvre enfant grelotant la fièvre, que la bonne sœur enveloppe avec tant de sollicitude dans une couverture de laine. Un pareil sujet doit-il donc se peindre de la même pâte que les travaux d'Hercule ?

Peinture de femme, disent encore les capables.

Oui, peinture de femme, et c'est bien là ce qui nous en charme ; c'est bien ce sentiment exquis qu'une femme seule, une femme de cœur, pouvait comprendre. Entre l'artiste mâle qui eût abordé le même sujet et Mme H. Browne, il resterait encore même, à égalité de talent, toute la différence de l'infirmier à la sœur de charité.

Talent d'amateur ! dit-on enfin. Et voilà le grand mot lâché, le vrai motif pour lequel on se montre si avare d'éloges. Comment ! une femme, une simple femme du monde, se permettrait d'avoir autant de talent qu'un véritable artiste ! Où allons-nous, bon Dieu ! Que deviendront les patentés, les brevetés avec ou sans garantie du gouvernement, si

le premier venu peut ainsi leur faire concurrence? Impossible d'admettre une pareille énormité!

Les préventions de ce genre sont de toutes les époques.

Après mille projets absurdes conçus par des architectes de profession, jadis un simple médecin construisit la colonnade du Louvre. Tout le monde la tient pour un chef-d'œuvre ; mais peu importe! jamais les architectes n'ont pu admettre que Perrault fût un maître dans leur art.

Mme H. Browne n'a pas bâti la colonnade du Louvre ; mais, quelque soit la nature de ses œuvres, on n'est guère plus disposé à lui rendre justice. Qu'elle en prenne son parti! Le public se chargera de l'en consoler; il continuera à se laisser séduire par le sentiment parfait de ses compositions, par la suavité toute féminine de sa touche, par la correction de son dessin et l'harmonieuse transparence de sa couleur.

Je crois faire un compliment à M. Laugée, (un élève de M. Picot) en disant qu'on trouve presque autant de sentiment et comme une parenté de style dans sa *Bonne nouvelle*. C'est une jeune fille malade, blanche comme l'oreiller qui la soutient, et sur le ravissant visage de laquelle s'épanouit un indéfinissable sentiment de bonheur à la nouvelle du succès de Magenta. Il faut croire qu'elle y a

quelque intérêt de cœur. Le sujet n'est pas très-clair ; mais la jeune fille est délicieuse d'expression.

M. Tassaert est aussi très-fort pour peindre des malades, mais des malades moins heureuses. Il sait rendre avec beaucoup de sentiment et de vérité les misères du pauvre. Sa *Famille malheureuse* résume très-bien les qualités de son talent ; mais aussi l'on y retrouve ses imperfections habituelles, une regrettable mollesse de touche, et une lumière blafarde qu'on croirait empruntée à la lune plutôt qu'au soleil. Chez lui, du reste, le sentiment est toujours vrai.

Je ne saurais faire le même compliment à M. Hamon. Avec un talent réel, celui-ci s'est jeté dans un genre affecté et puéril, où, malheureusesement pour lui, il a rencontré tout d'abord le succès. *Ma sœur n'y est pas*, sujet désigné au livret sous le nom un peu prétentieux d'idylle, est une très-gracieuse composition, d'une grâce passablement minaudière, il est vrai, mais pleine de distinction. Ce tableau peint en 1853, fit la réputation de son auteur. Il fit aussi sa perte ; car, se laissant trop facilement entraîner sur la pente de la faveur publique, M. Hamon est tombé depuis lors en plein marivaudage, appauvrissant chaque jour davantage sa couleur et son style, et bornant toute l'originalité de son talent à draper à l'an-

tique les miévreries les plus enfantines. C'est grand dommage.

J'aime mieux la manière moins distinguée peut-être, mais plus solide, plus naturelle et plus mâle de M. Antigna, qui, pourtant, s'est formé à l'école du même maître. Nul ne peint mieux que lui l'enfant du peuple, l'enfant de la campagne. Ses *Filles d'Ève* sont des petites luronnes bien vivantes, qui mordent au fruit défendu du meilleur cœur du monde. Mais rassurez-vous : le fruit défendu n'est ici qu'une pomme plus ou moins mûre, dérobée au verger du voisin.

Les scènes champêtres sont à la mode. Depuis longtemps M. Leleux exploite avec talent la Bretagne, dont, à vrai dire, on a un peu abusé après lui. M. Marchal, de son côté, s'est fait, avec encore plus de bonheur peut-être, le peintre des mœurs alsaciennes.

Mais c'est surtout le réalisme qui s'est abattu sur nos campagnes, présumant, sans doute, que ce qui est rustique a plus qu'autre chose le droit d'être laid.

Nos pères habillaient de satin leurs bergers, les poudraient et les pommadaient. Aujourd'hui, on nous les sert à l'état brut, ou pour mieux dire à l'état de brutes, en exagérant leur laideur, leurs haillons et la crasse dont ils sont couverts.

L'école réaliste n'a guère d'autres qualités que la vigueur de sa touche. Chez la plupart, c'est de la brutalité ; chez quelques-uns, c'est de la fermeté de bon aloi. M. Breton est un de ces derniers. Si, par certaines tendances, il se rattache au réalisme, il sait du moins en éviter les trivialités. Sa peinture a bien quelques duretés ; ses figures se découpent trop en silhouettes ; mais elles sont bien étudiées et généralement d'un bon type. D'ailleurs, à l'inverse de la plupart des peintres de son école, M. Breton atténue chaque jour ses défauts, au lieu de s'en faire un paradoxal point d'honneur. Il y a un grand progrès de sa *Bénédiction des blés* à ses *Sarcleuses*.

Mais, hélas ! nos campagnes sont bien froides. Le véritable inspirateur du peintre de genre et du paysagiste, c'est l'Orient. Dans le passé, il nous a donné Decamps et Marilhat. Dans le présent, nous lui devons un admirable dessinateur, M. Bida, et plusieurs peintres de talent, tels que M. Fromentin, M. Tournemine, M. Belly, M. Frère, etc. Tous y ont appris la lumière et la couleur, ces dons suprêmes du véritable peintre.

Decamps dessinait mal. Ses braconniers, ses garde-chasses ont souvent des pieds, des jambes impossibles ; il n'y a souvent ni chair ni muscles sous leurs blousés ou sous leurs guêtres. Mais que d'es-

prit, que de verve, quelle harmonieuse palette, quelle finesse de tons quand il veut bien ne pas tomber dans l'abus des bitumes? Ses tableaux d'Orient, ses *Eléphants*, son *Ecole turque* sont autant de petits chefs-d'œuvre. Les deux tableaux exposés à Londres ne sont malheureusement pas de cette force. Decamps se négligeait souvent, et, abusant de sa facilité, tombait alors dans un véritable poncif. Aussi pourra-t-il bien arriver que la postérité rabatte un peu de la part de gloire qu'on lui a faite de son vivant.

Marilhat, au contraire, mort tout jeune, presque au début de sa carrière, grandit avec le temps et se classe tout à fait au premier rang des paysagistes français. Il semblait avoir dérobé à l'Orient le sentiment exquis de la lumière ; sa toile reflétait avec autant de limpidité que les eaux du Nil cette atmosphère de feu où se balancent les ibis. Elle avait la profondeur d'un ciel d'Orient à l'éther infini. Les trois vues d'Egypte exposées à Londres, sous son nom, sont de véritables œuvres de maître.

J'ai nommé trois ou quatre peintres de mérite, MM. Tournemine, Fromentin, Frère et Belly, qui marchent au succès dans la même voie. Ils forment une bande à part parmi les paysagistes français, et cette bande n'est pas la moins bonne.

La phalange de nos paysagistes est, en effet, très-

nombreuse. Elle se compose de plusieurs groupes bien distincts, si on les classe d'après les affinités de doctrines et de méthode.

Tous se sont élevés sur les ruines du bon paysage classique du temps de l'empire, dont l'anodin M. Bidault fut l'un des derniers représentants.

La régénération du paysage en France eut lieu en même temps que celle de la peinture historique, avec la même fougue, la même exubérance de séve. Le sentiment un peu désordonné du pittoresque, le culte trop exclusif de l'effet, de la couleur, furent les caractères distinctifs de la jeune école romantique que je personnifierai, par exemple, dans M. Paul Huet. Aujourd'hui, M. Théodore Rousseau, M. Diaz peuvent être considérés comme les continuateurs de cette école transformée par le temps.

Les exagérations qui marquèrent ses débuts devaient nécessairement provoquer une réaction prochaine. Comme on en revenait de Victor Hugo à Corneille, d'autres devaient également ramener le paysage de ses brillantes excentricités à des procédés plus austères. M. Aligny, M. Flandrin (Jean-Paul), M. Daubigny, M. de Curzon, devaient reprendre en main le crayon classique, trop délaissé pour la brosse, mais le reprendre avec une intelligence toute nouvelle et un vrai sentiment de l'art.

D'autres enfin, et peut-être les plus sages sinon

les plus brillants, devaient, moins préoccupés du style que de la vérité, se cramponer à l'étude scrupuleuse de la nature comme à l'éternelle ancre de salut. Dans cette voie, nous rencontrons Cabat, Lavieille, Justin Ouvrié, Français et beaucoup d'autres plus obscurs.

Enfin çà et là devaient se produire quelques individualités vraiment originales, destinées à figurer hors cadre. La plus remarquable aujourd'hui est M. Corot.

Ce paysagiste a des admirateurs passionnés. Je ne suis pas du nombre; mais j'ai, du moins, pour lui l'estime que mérite un artiste passionné, sincère et doué d'éminentes qualités qu'il est impossible de méconnaître à travers tous ses défauts. M. Corot compose ses paysages très-savamment et avec une remarquable entente de la lumière. Voilà le bon côté. Quant à son dessin, il reste le plus souvent indécis, et sa couleur est celle de l'eau de lessive. Le talent de M. Corot ne saurait être contesté; on voudrait qu'il fût plus complet.

Comme pureté de méthode, le groupe de MM. Aligny, Flandrin et consorts me paraît devoir évidemment occuper la première place; mais il est bien solennel. On se laisse plus volontiers séduire, on est plus vivement impressionné par la couleur éblouissante de M. Diaz, par la fougue un peu dé-

réglée de MM. Théodore Rousseau ou Paul Huet.

De ce dernier, devenu avant l'âge l'un des doyens de l'école romantique, nous voyons à Londres *Une inondation dans le parc de Saint-Cloud,* tableau très-connu qui appartient au musée du Luxembourg.

L'inondation dont il s'agit est, commençons par le dire, une pure fiction poétique. Jamais elle n'a eu lieu, mais on croit la voir; on croit entendre les ondes bourbeuses de la rivière débordée se ruant à travers les arbres gigantesques du parc de Saint-Cloud.

Cette toile, d'une couleur sombre et triste, impressionne profondément. Elle est d'une grandeur sauvage, qu'un peintre vulgaire n'atteindra jamais.

M. Théodre Rousseau, M. Diaz sont aussi des peintres d'une incontestable valeur. Personne ne saurait rivaliser avec le premier pour la puissance des effets, avec le second pour le prestige de la couleur. Mais quant à l'exécution, c'est le dernier de leurs soucis. Ils sont bien trop artistes pour songer au métier.

Avez-vous jamais entendu quelque compositeur émérite, mais peu fort sur l'exécution, essayant de traduire sa pensée sur le piano? Souvent ces hommes-là produisent beaucoup d'effet, ils émeuvent,

ils passionnent, tout en manquant la moitié des notes.

Les paysagistes dont je parle peignent un peu de la même façon.

Aussi, chercheriez-vous vainement dans leurs paysages le portrait exact d'un site quelconque. Les peintres de cette école ne reproduisent pas la nature, ils l'interprètent. Idylles ou épopées, leurs tableaux sont des poëmes, ou, tout du moins, ils en ont la prétention.

Que si vous voulez savoir tout bonnement ce que dit la nature, ce n'est pas à eux qu'il faut le demander. D'autres artistes au vol moins sublime vous la feront mieux connaître.

Ceux-là, il est de mode de les traiter assez cavalièrement. Mais, pour ma part, j'avoue que je les aime ; je leur sais gré de leur abnégation ; je leur sais gré de ne pas interposer aussi visiblement que d'autres leur personnalité entre les œuvres de Dieu et mon admiration.

La nature n'a pas besoin de grandeur d'emprunt pour qui sait comprendre toutes les siennes.

Pour moi, je le confesse, j'aime ce qui est vrai. Les *Bords de la Seine,* de M. François, par exemple, me font plus de plaisir que la plus savante composition, par cela seul que ma pensée y erre tout naturellement à la suite de mille souvenirs d'enfance.

Le paysage, ce me semble, doit avoir quelques-unes des qualités du portrait. Un de ses plus grands charmes n'est-il pas de nous rappeler les lieux qui nous sont chers, que nous admirons ou que nous aimons?

Pour cela, il faut plus de précision, d'exactitude et de vérité que n'en ont la plupart des paysagistes français.

Je me montrerai moins exigeant envers les peintres de marine ; à ceux-là quelle précision peut-on demander? Quoi de plus indécis, de plus changeant que l'aspect du ciel ou celui des flots, entre lesquels ils se trouvent placés?

La France n'est pas riche en peintres de marine. On peut même dire qu'elle est fort pauvre, si l'on considère uniquement ce qu'ils ont envoyé à Londres.

Parlerai-je de M. Gudin? Hélas! qu'il y a loin de l'*Incendie du Kent*, son premier tableau connu, à l'*Arrivée de la reine d'Angleterre en rade de Cherbourg*. Le début était bon. On comprend qu'il ait dû faire sensation; mais, depuis lors, M. Gudin n'a fait que décliner, et l'on s'explique difficilement sa prodigieuse fortune en voyant l'inconcevable faiblesse de ses dernières œuvres.

Quel autre avons-nous donc?

M. Isabey? Celui-là, du moins, est un homme

d'esprit ; il s'arrange toujours de façon à ce que ses tableaux de marine soient de véritables tableaux de genre.

M. Ziem? soit ! Mais celui-ci ne s'éloigne jamais du port ; sa barque n'est à l'aise que dans les canaux de Venise, et semble redouter la haute mer. Ce n'est pas de la marine, c'est du cabotage.

Les tableaux d'intérieur tiennent aussi quelque peu au paysage, mais plus encore à la peinture de genre, surtout quand on les traite à la façon de M. Fortin ou de M. Roëhn.

Le *Benedicite* du premier est une petite scène très-simple et d'un excellent style.

Le *Braconnier* de M. Roëhn, tableau peint avec un soin peut-être minutieux, se recommande par un double effet de lumière supérieurement composé et rendu.

Mais voulez-vous savoir en quelle spécialité la France est surtout riche aujourd'hui ?

C'est en peintres d'animaux. En ce genre, il y a surabondance de talents.

Chaque espèce animale pourrait au besoin se vanter aujourd'hui d'avoir son peintre attitré :

Aux taureaux et aux chèvres, M. Brascassat ;

Aux bœufs de labour, Mlle Rosa Bonheur ;

Aux vaches, son frère ou M. Troyon ;

Aux gros chevaux, M. Luminais ;

Aux moutons, M. Loubon ;

Aux cochons, M. Jacques ;

Aux cerfs, M. Courbet ;

Aux chiens, MM. Jadin et de Bulleroy ;

Aux singes, hier Decamps, et aujourd'hui encore M. Philippe Rousseau.

Tous ces artistes n'ont pas un égal talent, sans doute ; mais tous (sauf une exception, peut-être) en ont, du moins un très-réel.

L'abstention de M. Brascassat m'ôte le plaisir de parler de lui à propos de l'exposition de Londres.

Quant aux autres, je ne surprendrai personne en disant que le *Labourage nivernais*, de Mlle Rosa Bonheur, obtient un prodigieux succès.

M. Troyon a traité le même sujet (le labourage) avec une habileté presque égale. Je ne sais pas si nous sommes encore en Nivernais ; mais nous sommes le matin, et M. Troyon s'entend merveilleusement à tamiser la fine lumière des premières heures du jour.

M. Luminais produit beaucoup d'effet avec sa grande *Foire aux chevaux*, qui n'a que le défaut de rappeler un peu trop le *Marché aux chevaux* de Mlle Rosa Bonheur. Qu'un maquignon ramène aujourd'hui sur le champ de foire les chevaux qu'un de ses confrères y avait exposés le mois passé, c'est chose toute naturelle. Mais un artiste de talent et

d'avenir, tel que M. Luminais, devrait procéder autrement.

J'aime mieux les artistes qui restent toujours eux-mêmes, comme ce bon M. Loubon, par exemple, l'excellent peintre marseillais, qui nous montre à toutes les expositions ses naïfs moutons cherchant un peu d'herbe à travers les chemins poudreux de la Provence. Cette fois, pourtant, M. Loubon a voyagé. Il a quitté le pays des moutons pour celui des buffles. Le voici en pleins *Marais Pontins*, et son talent l'y a suivi.

Disons adieu aux animaux dans la personne du *Singe alchimiste*, de M. Philippe Rousseau. C'est un fort spirituel tableau, d'une riche couleur et d'une exécution très-ferme.

La peinture de fleurs et de fruits a fait une perte irréparable dans la personne de M. Saint-Jean.

L'exposition de Londres possède trois tableaux de lui : — un admirable *Cep de vigne ;* — *Notre-Dame des Roses*, un bénitier tout entouré de fleurs, déjà exposé en 1855 ; — et, enfin *une Orange*, une simple orange ; mais quelle orange ! Ce n'est rien ; mais ce rien est un chef-d'œuvre.

Parmi les vivants, nous comptons encore, en ce genre, un homme de beaucoup de talent, de beaucoup de goût, M. Chabal-Dussurgey, qui sait mieux que personne grouper les fleurs et obtenir de

charmants effets avec des moyens très-simples.

Enfin je laisserais incomplète cette longue revue des exposants de l'école française, si j'omettais les peintres de nature morte. Parmi eux figure un véritable maître, M. Desgoffe. C'est un tout jeune peintre, et pourtant, dans son genre, il a su déjà atteindre à une perfection telle, qu'il n'a plus à redouter aucuns rivaux.

Le tableau qu'il destinait à l'exposition de Londres est arrivé trop tard. Je ne puis résister pourtant au plaisir d'en parler. Il représente *un Vase de cristal de roche du seizième siècle*. A cet admirable vase, l'artiste a donné pour accessoires une aumônière au fermoir ciselé, un cadre d'émail, des morceaux de tapisserie et d'étoffe tissés d'or. Tout cela est agencé avec beaucoup d'art et reproduit avec une inconcevable vérité. Les meilleurs maîtres hollandais eux-mêmes n'ont pas toujours réuni autant de fini à une exécution aussi ferme. Jamais l'éclat et la transparence du cristal n'ont été reproduits avec plus de bonheur. Jamais on n'a mis plus d'habileté à grouper tant de trésors, en atténuant les lumières de façon à laisser chaque objet à son plan, sans que l'éclat de l'un nuisît à l'effet de l'autre.

Il n'y a pas de genre de peinture qui n'ait son importance aux yeux des connaisseurs, quand il est traité avec une aussi rare perfection.

Notre école, on le voit, est encore riche dans bien des spécialités diverses. Quoiqu'à Londres elle ne se montre pas dans des conditions favorables, elle peut, néanmoins, affronter sans crainte la comparaison avec les autres écoles. Plus on étudiera ses œuvres, plus on en reconnaîtra le mérite.

VIII

EXAMEN COMPARATIF DES DIVERSES ÉCOLES.

Les expositions universelles n'auraient qu'un bien mince intérêt si la curiosité seule devait y trouver satisfaction. Le but de cette institution est plus élevé. Il doit en sortir de féconds enseignements.

Les nations mises en présence dans ces solennels comices apprennent à se mieux connaître, à se mieux apprécier, à se rendre une réciproque justice. Elles vont ainsi, en quelque sorte, à l'école les unes des autres, et la plus avancée d'entre elles comme art et comme industrie peut toujours trouver quelque chose à apprendre, quelque chose à gagner dans cette immense confrontation d'idées et de productions de tous genres.

Seuls, les orgueilleux, peuples ou individus, trop

pleins du sentiment de leur supériorité, courent le risque d'en revenir sans profit.

Ne nous laissons donc pas aller sur cette pente fatale ! Ne soyons pas orgueilleux ! Contentons-nous d'être fiers (ce qui nous est, je crois, permis), et gardons-nous bien de fermer les yeux sur les mérites d'autrui, lors même qu'ils devraient, à certains égards, éclipser le nôtre.

Les Anglais, sous ce rapport, nous ont donné un excellent exemple. Leur amour-propre national, qu'on accuse pourtant d'être excessif, ne les a point aveuglés sur la supériorité en matière de goût dont la France avait fait preuve dans les précédentes expositions. De là l'immense effort, disons-le franchement, l'immense progrès accompli par l'Angleterre depuis une dizaine d'années.

L'Angleterre a beaucoup gagné. Cela, toutefois, ne veut pas dire que la France ait perdu. D'ailleurs, c'est surtout l'art industriel qui a fait des progrès chez nos voisins, et je n'ai à m'occuper ici que de l'art pur.

Dans les chapitres précédents, j'ai cherché à bien établir, à apprécier aussi équitablement que possible le contingent de productions et de talent que chaque peuple, que chaque école avait apporté à la grande exposition de Londres.

Il me reste, maintenant, et c'est la partie la plus

difficile de ma tâche, à tirer de ces prémisses une appréciation comparative de la valeur des diverses écoles mises en présence, à faire sortir de cette étude quelques enseignements profitables soit à nous, soit aux autres.

Je voudrais procéder méthodiquement, poser quelques principes d'abord, et passer ensuite des généralités à l'application.

Il y a, en matière d'art, certaines qualités communes à tous les genres, telles que la correction du dessin, l'harmonie de la couleur, ce qu'on appelle la qualité de la *pâte* et la science de la composition.

Certaines autres qualités, au contraire, semblent être plus spécialement propres à certains genres particuliers.

Occupons-nous d'abord des premières.

La correction du dessin est une des plus importantes. Les imaginations bouillantes s'en affranchissent assez volontiers, ce qui, malheureusement, sert ensuite d'excuse à l'impuissance de beaucoup d'autres. Mais, quoi qu'on puisse dire et faire, il n'y a pas de grande école, de grand art sans dessin correct.

L'Allemagne, ou du moins les peintres éminents qui personnifient le plus glorieusement son école, se distinguent entre tous sous ce rapport, spé-

cialement dans les sujets religieux. Chez eux, cela se reconnaît sans peine, l'étude est on ne saurait plus consciencieuse.

La pierre de touche du véritable dessinateur est le dessin du nu ou celui des draperies.

Pour l'art de draper une figure à l'antique, j'admettrai volontiers que les maîtres allemands nous sont généralement supérieurs; mais je crois que nous l'emportons sur eux pour le nu, que nos peintres (je veux dire les bons) s'entendent mieux que ceux d'aucune autre école à modeler le corps humain.

Du reste, sous ce double rapport, la comparaison ne peut s'établir qu'entre l'Allemagne et la France; car les autres pays sont encore loin de posséder ces qualités sévères et difficiles du grand art. L'Angleterre ne s'en doute même pas, les écoles secondaires n'y peuvent prétendre, et la Belgique, l'Italie, qui semblent plus portées par leur génie particulier vers la peinture historique, n'atteignent jusqu'ici le succès que dans les sujets où les suprêmes difficultés de la forme humaine sont atténuées par le costume. M. Gallait, l'éminent peintre belge, nous en a offert un remarquable exemple.

Le génie allemand, au contraire, paraît avoir peine à descendre des sommets du grand art clas-

sique. Le sentiment du pittoresque semble lui faire complétement défaut. Chez lui, la science appauvrit la verve. Les maîtres allemands burinent un sujet plutôt qu'ils ne le peignent. Peut-être bien même est-ce un peu pour cela que les chefs de l'école n'avaient envoyé chez nous, en 1855, que de simples cartons, et qu'ils n'ont rien envoyé du tout cette année en Angleterre. Ils sont plus sûrs de la valeur de leur composition que de celle de leur peinture.

Les Allemands ne sont pas coloristes. Les Belges, les Italiens le seraient davantage, les premiers grâce à l'influence des maîtres de leur glorieux passé, les seconds grâce au ciel qui les a vus naître et au soleil qui les éclaire.

Naissez à Florence, et vous aimerez à chanter, et vous chanterez juste tout naturellement, sans orphéon. Naissez à Venise, et vous serez tout naturellement coloriste, pour peu que vous sachiez peindre.

Il est vrai que ce peu là n'est pas encore très-répandu en Italie.

Chez nous il l'est trop.

Tout le monde sait peindre en France. Le métier y tue l'art. Que ne pouvons-nous en céder un peu aux autres écoles, à qui c'est précisément le métier qui manque le plus souvent !

Quant aux facultés natives, elles sont très-inégalement réparties chez nous. Nous avons des coloristes, mais moins qu'on ne pense ; car il faut y regarder à deux fois avant de décorer de ce titre ceux qui font de la couleur *par genre*. Delacroix, Marilhat, Saint-Jean, M. Diaz sont des coloristes pur sang ; mais combien d'autres ne vivent que des râclures de leur palette !

Les Anglais ont eu de grands coloristes. Reynolds, Gainsborough, Turner pouvaient supporter la comparaison sous ce rapport avec les maîtres les plus brillants des autres écoles. Aujourd'hui l'Angleterre n'a plus (je lui en demande pardon) que *des colorieurs*.

Cela tient (je demande à mes lecteurs de me pardonner à leur tour ce détail technique), cela tient à la mauvaise qualité de leur pâte.

En effet, l'art de peindre ne consiste pas seulement à recouvrir un dessin donné de couleurs harmonieuses et bien assorties, ce qui ne dépasserait guère le talent d'un habile teinturier. Il faut quelque chose de plus. Le travail du pinceau, la manière dont la couleur est appliquée sur la toile, fondue, nuancée, dont elle se modèle, dont elle prend du corps ou de la transparence à l'aide d'empâtements ou de glacis savamment ménagés, tout cela importe essentiellement et constitue les élé-

ments indispensables de la véritable peinture. Le reste, je le répète, n'est que du coloriage.

Cette habileté de main, cet art de peindre sont ce qui manque aujourd'hui presque totalement aux Anglais.

La preuve en est facile à trouver sans sortir de leur exposition. Il n'y a qu'à voir leurs aquarelles. Dans ce genre, dont ils connaissent les procédés et les ressources mieux que personne au monde, ils reprennent immédiatement le rang honorable auquel ils ont droit par leurs autres qualités. S'ils savaient également bien peindre à l'huile, leur école doublerait immédiatement de valeur.

Bien entendu, ce ne sont ici que des appréciations d'ensemble. Je ne puis, dans le présent résumé, tenir compte que des faits généraux; mais ceux-ci admettent des exceptions auxquelles, tout le premier, je me suis plu à rendre justice ailleurs.

J'ai reproché aux Anglais la mauvaise qualité de leur peinture, aux Allemands l'insuffisance de la leur; je me plais à reconnaître que sous ce rapport l'école belge a fait preuve, au contraire, de beaucoup d'acquis. C'est même une qualité presque générale chez les peintres belges, indépendamment de tout autre mérite. Prenez un tableau d'histoire de M. Gallait, un raisin de M. Robbie, ou un paysage de M. Bossuet, vous trouverez, dans ces

œuvres de genre si différents, la même qualité de *bonne peinture*. Quand on a du talent en Belgique, on peint bien. Ce n'est pas le cas dans tous les autres pays.

Chose remarquable, on rencontre assez habituellement la même qualité dans une école cependant toute nouvelle, l'école scandinave. Le petit nombre d'œuvres estimables que nous connaissons des peintres suédois ou norwégiens se recommandent par une bonne pâte, par une grande fermeté, une grande franchise de touche. Ils ont même une remarquable puissance de tons.

Mais revenons à la France.

Nos peintres eux-mêmes savent-ils bien peindre?

J'ai dit que nulle part la connaissance du métier n'était poussée plus loin qu'en France. Cela ne veut pas dire, tant s'en faut, que tout le monde y peigne bien. Une partie notable de notre jeune école affecte, au contraire, un grand laisser aller sous ce rapport. Abusant de sa spirituelle facilité, elle érige la pochade en système. C'est fort à regretter; car à ce prix on peut être, j'en conviens, un séduisant coloriste, mais jamais un bon peintre dans l'acception sérieuse de ce mot.

Cependant, à côté de cela, nous avons, on ne saurait le contester, des maîtres consommés dans

l'art de peindre. A cet égard, le chef-d'œuvre de l'Exposition est peut-être la *Source* de M. Ingres. Les portraits de M. Flandrin sont également des modèles de bonne peinture. M. Meissonnier, M. Gérôme, M. Cabanel, M. Robert-Fleury, M. Barrias, M. Müller, Saint-Jean, M. Desgoffe, chacun dans leur genre, savent peindre en perfection et ne sont guère égalés, sous ce rapport, dans aucune autre école.

Sommes-nous coloristes?

Je reviens à cette question, sur laquelle j'ai glissé trop rapidement.

Sommes-nous coloristes?

Nous en avons la prétention, et je suis très-porté moi-même à croire que ce don précieux est répandu en France au moins autant qu'ailleurs.

D'où vient donc que, en pénétrant dans la travée réservée à l'école française, le visiteur de l'exposition de Londres est en général frappé d'une impression de contraste, comme si la gamme générale des couleurs se trouvait tout à coup baissée d'un ou plusieurs tons?

J'y vois bien quelques causes secondaires.

D'abord, cette travée, très-éclairée, est précédée d'un vestibule assez sombre, qui rend le contraste inévitable; — et puis, le plus souvent, on vient là en sortant de la galerie des vieux maîtres anglais,

dont les tableaux, puissamment colorés par eux-mêmes, ont poussé au noir jusqu'à l'excès par l'effet du temps, de l'abus des huiles grasses et du mauvais vernis.

Ce sont là, néanmoins, des explications insuffisantes.

Il est certain que nous peignons plus clair que la plupart des autres écoles. En cela nous sommes bien les fils de nos pères, les dignes descendants d'Eustache Lesueur. Est-ce un défaut? cela ne me paraît pas prouvé. Tout au plus pourrait-on en conclure que la peinture française ne tire pas ses principaux effets de la puissance de la couleur ; et je crois qu'en cela on serait dans le vrai.

Ce qu'on ne saurait disputer à notre école, c'est son admirable souplesse, c'est son intelligence de la composition, deux qualités qui lui donnent une variété d'aptitudes incomparable.

Cependant, il faut le reconnaître, notre génie nous dispose mieux à l'interprétation de l'histoire profane qu'à celle des divins mystères. Nous n'avons guère jamais eu que trois peintres religieux de premier ordre : Lesueur, Poussin et Ary Scheffer, — Lesueur, l'artiste chrétien, catholique, orthodoxe par excellence ; — Poussin, génie plein de grandeur, mais à qui manque l'émotion ; — Scheffer, âme rêveuse autant que tendre, mais par

cela même empreinte d'une religiosité quelque peu diffuse. — Quant aux autres, on sent trop qu'ils ont peint sans croire. La religiosité leur fait défaut.

Plus heureux que nous, les petits-fils de Raphaël retrouveront-ils le secret de ses vierges ? L'Italie tient encore profondément au catholicisme, quoi qu'on fasse pour l'en dégoûter. Nulle part les monuments du grand art religieux ne se montrent encore debout avec plus de splendeur. Les gloires du passé indiquent suffisamment à la jeune école italienne quelle voie doit être la sienne.

Quant à nous, il me semble que nous nous entendons beaucoup mieux à peindre les troupiers que les saints. J'ai protesté contre l'abus du genre *bataille*, mais contre l'abus seulement ; car, sur la toile comme en rase campagne, nos soldats sont toujours les premiers soldats du monde, et nous avons, dans la personne de M. Horace Vernet, un vieux général en chef qui les mène encore au feu avec un entrain que ni peintres ni généraux étrangers n'ont jamais égalé.

C'est qu'en réalité il faut un talent tout aussi rare pour faire manœuvrer quelques milliers d'hommes sur une toile, pour concentrer sur un point unique tout l'intérêt de cette immense action, pour en faire saisir tous les détails sans

confusion, que pour diriger de véritables armées de soldats.

Quelques peintres étrangers ont abordé le genre bataille. Quelques Allemands particulièrement ont su peindre avec assez de mouvement et d'énergie des faits d'armes restreints, des actions épisodiques. Mais dès que ces messieurs se lancent dans la grande guerre, on ne retrouve plus chez eux d'autre supériorité que celle avec laquelle leur pays a toujours su fabriquer les soldats de plomb.

Les deux seules nations qni me paraissent cultiver sérieusement le portrait, sont la France et l'Angleterre Toutefois, l'Angleterre est, sous ce rapport, dans une voie de déclin marqué. De Reynolds et Gainsborough elle était descendue à Lawrence; elle en est venue aujourd'hui à des portraits de fantaisie qui peuvent avoir encore quelque charme comme élégance et vivacité, mais qui n'ont plus guère aucune valeur d'art.

La France, au contraire, a toujours eu de bons peintres de portraits et ne semble pas prête à déchoir. Rigaud, Largillière, Nattier, Latour, les Vandoo ont été des maîtres en ce genre. La froide école de l'Empire a produit elle-même d'excellents portraits, à commencer par celui de Pie VII que David et Lawrence peignirent avec un égal succès. Enfin notre époque peut citer quelques magnifi-

ques portraits parmi ceux de M. Ingres, de Delaroche, de Scheffer et de M. Flandrin.

Les écoles étrangères me paraissent n'avoir rien à leur comparer.

La concurrence est beaucoup plus grande en ce qui concerne les tableaux de genre. Cela s'explique de soi-même : la peinture de chevalet doit être tout naturellement la plus répandue.

Là, nous trouvons de sérieux émules. L'Angleterre, l'Allemagne, les écoles du Nord, la Suisse même se trouvent en présence de nous avec des œuvres du plus incontestable mérite.

L'Allemagne a, dans la personne de M. Knaus, un peintre que nul ne surpasse pour rendre avec sentiment, esprit, finesse et naïveté les scènes de la vie champêtre. Chez lui, on retrouve beaucoup des qualités de Wilkie, que l'Angleterre n'a pas encore remplacé.

Pour l'esprit, nos peintres de genre ne le cèdent à personne. Chez eux l'invention est presque toujours ingénieuse. Il ont de la grâce et peignent bien ; mais la naïveté leur manque habituellement. C'est trop cherché, trop arrangé. Leurs tableaux visent à être des petits poëmes, des petits drames, et ils y réussissent souvent. Mais je ne trouve guère chez eux cette mâle simplicité dont fait preuve le peintre norwégien qui nous ouvre la hutte enfumée

des pauvres paysans de son pays. Je n'y trouve guère cette profonde intelligence de la vie domestique que possèdent bon nombre d'artistes anglais.

Dans les autres pays, la peinture de genre semble être comme un reflet du milieu social où vit l'artiste. Chez nous il n'en est pas ainsi.

Nulle part on n'étudierait les mœurs anglaises avec plus de fruit que dans les tableaux des peintres anglais. En France, c'est tout le contraire : on peint des scènes orientales, on habille des lorettes à l'antique, on déguise des personnages en héros de la Fronde ou en marquis du temps de Louis XV. Mais peindre, telle qu'elle est, la société française du dix-neuvième siècle, c'est la dernière chose à laquelle pensent nos artistes : ils trouveraient cela trop bourgeois. La recherche exagérée du stylé les entraîne presque toujours dans une sphère de convention où l'esprit observateur, dont ils sont doués aussi bien que d'autres, ne trouve plus guère d'occasion de se produire.

On pourrait en dire à peu près autant de nos paysagistes. Chez eux, même préoccupation du style, les uns courant après la noblesse et l'austérité des lignes, les autres après les puissants contrastes, les grands effets, d'autres encore cherchant, faute de mieux, le succès dans le paradoxe, et prenant pour système de ne peindre que ce qui n'en vaut

pas la peine, un arbre mort, une pierre de taille ou un four à plâtre en plein soleil. Quant à choisir un beau site, et à le reproduire aussi fidèlement que possible, il n'y a pas un rapin de nos ateliers qui voulût travailler d'après un procédé aussi passé de mode. Ce faisant, il croirait déroger, le pauvre petit !

Nous avons pourtant des paysagistes d'un talent incontestable ; mais ils ont trop d'imagination, ils sont trop poëtes, trop fiers, trop indépendants pour accepter franchement le titre de vassaux de la nature. Et puis le grand malheur, c'est qu'ils ne vivent pas assez avec elle.

Chez nous, tout peintre qui se respecte demeure à Paris. On va bien, en août ou septembre, passer quelques semaines dans les Pyrénées, la Bretagne ou les Vosges. Pendant ces quelques semaines, les croquis s'accumulent dans l'album du voyageur. Mais ensuite c'est loin de l'arbre qui l'a porté que va mûrir tout ce fruit vert. On rentre à Paris et l'on cherche ses *effets*, en fumant sa pipe, dans un horizon borné par la gouttière d'en face.

Les riches organisations artistiques triomphent de tout cela ; mais c'est l'art qui triomphe plutôt que la vérité.

Le brave peintre suisse, scandinave, écossais ou tyrolien qui passe sa vie tout naturellement au

milieu des scènes qu'il reproduit, a, par cela même, un grand avantage sur nos paysagistes citadins. Pour peu qu'il ait le moindre talent, l'observation lui suffit. Il touche de moins près au sublime, mais de plus près à la vérité.

J'ai signalé précédemment les qualités toutes spéciales de ceux de nos paysagistes qui ont voyagé en Orient. Ils les doivent, soyez-en convaincus, non pas seulement aux sublimes et inspiratrices beautés du ciel de ces contrées, mais aussi et peut-être encore plus, à l'existence même qu'on mène forcément dans ces longs et lointains voyages, où l'homme, isolé des mois entiers en face de la nature, a tant d'occasions de l'étudier sous tous ses aspects, de s'initier à tous ses mystères.

C'est par cette étude attentive et constante de la nature que nos excellents peintres d'animaux sont parvenus à ce degré de perfection devant lequel tout le monde s'incline. On ne parvient pas à comprendre ainsi les bêtes sans vivre beaucoup avec elles. Je ne connais pas Mlle Bonheur, mais on assure qu'elle a toujours quelques chevaux ou quelques vaches auprès d'elle ; et quant à M. Brascassat, que de fois ne l'ai-je pas surpris, chez des amis communs, en furtive contemplation devant quelque beau taureau ou quelques chèvres broutant l'herbe. C'est que la vérité est un peu comme les

lapins : pour la bien voir, il faut se mettre à l'affût.

Jamais la France n'a possédé autant de bons peintres d'animaux que dans ce moment. Brascassat, Rosa Bonheur et son frère, Troyon, Loubon, Jacques, Luminais, Jadin, sont d'admirables interprètes de la vie animale. Toutefois, nous ne sommes pas sans rivaux : les autres pays ont aussi leurs maîtres en ce genre.

Aux moutons de M. Loubon la Belgique oppose ceux de M. Verbeckhoven; la Suisse a de bons peintres pour ses troupeaux, et l'Angleterre en a particulièrement deux, sir Edwin Landseer et M. Ansdell, qui ne sont inférieurs à personne.

Comme sentiment sir Edwin est même supérieur peut-être à aucun autre. Une instinctive prédilection semble le porter à peindre toujours de préférence les cerfs et les chiens, la plus poétique et la plus intelligente des bêtes, et nul ne sait en effet mettre mieux en relief cette poésie et cette intelligence.

En somme, si nos peintres d'animaux l'emportent par la puissance de l'exécution, les peintres anglais ont, de leur côté, une nuance de sentimentalité qui donne à leurs tableaux un charme tout particulier.

Nous avons la vie et la force, ils ont la grâce et la distinction; nous saisissons, ils intéressent.

Pour les fleurs et les fruits, la France s'enorgueillissait naguère encore de posséder un véritable maître dans la personne de Saint-Jean.

La mort de cet excellent peintre ne nous laisse pas absolument au dépourvu. J'ai déjà nommé M. Chabal Dussurgey; et je pourrais également citer quelques-uns des excellents peintres de la manufacture de Sèvres. Toutefois, dans ce genre, nos artistes vivants ne sauraient prétendre à une supériorité sans partage. M. Robbie en Belgique, M. Lance en Angleterre, M. Groenland en Danemark, et quelques autres encore, ont exposé à Londres d'excellentes études, où ils se montrent les dignes émules de nos meilleurs peintres.

La *nature morte* est un genre plus restreint, mais qui a bien aussi ses difficultés. Il demande beaucoup de goût et une spirituelle exécution. C'est pourquoi nos peintres y excellent. Ceux des autres écoles confondent trop souvent le fini avec la finesse de l'exécution, et n'aboutissent ainsi qu'à produire des trompe-l'œil d'une platitude insupportable.

Somme toute, la France doit être contente de ses peintres.

Ce qui caractérise surtout notre école, c'est la remarquable diversité de ses aptitudes. Dans presque tous les genres, nos artistes sont au moins les

égaux de ceux des autres écoles. Dans quelques-uns, ils les surpassent incontestablement. Aussi le monde tient-il les peintres français en grande estime.

Maintenant j'entends dire qu'une autre exposition universelle doit avoir lieu prochainement en France. Faut-il s'en réjouir, ou plutôt n'est-il pas à craindre qu'on ne dénature ces solennels concours, qu'on ne leur fasse perdre beaucoup de leur importance, en les rendant si fréquents ?

Enfin, quelle que soit la date assignée à la prochaine exposition internationale, espérons qu'au moins en ce qui concerne les beaux-arts, les mesures seront mieux prises qu'à celle-ci.

L'expérience doit porter ses fruits.

Espérons qu'à chaque pays on accordera, une autre fois, la place raisonnablement nécessaire pour que son école puisse s'y montrer à l'aise, dans son degré de développement normal;

Qu'au lieu d'être une insignifiante carte d'échantillons de toutes les fabriques, l'exposition de chaque école réunira, autant que possible, par groupes les œuvres de ses principaux artistes, ainsi que cela avait été pratiqué en 1855 ;

Qu'enfin l'on en viendra à déclarer inadmissibles à ce nouveau concours les tableaux ayant déjà figuré aux expositions universelles de Paris

ou de Londres ; sans quoi nous serions probablement menacés de voir les mêmes célébrités indéfiniment représentées par les mêmes œuvres, comme cela ne s'est déjà que trop fait cette année.

Avec quelques précautions de ce genre, la prochaine exposition universelle des beaux-arts peut dépasser de beaucoup en éclat celle de cette année. Elle peut surtout, en plaçant les concurrents dans des conditions plus égales, offrir des éléments d'appréciation plus certains pour l'étude comparative des diverses écoles. Et c'est là, ce doit être là, du moins, le but principal et vraiment utile des expositions internationales.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES.

		Pages.
I.	Coup d'œil général. — Statistique de l'Exposition. — Comparaison avec celle de 1855.....	1
II.	Ecole anglaise. — Peintres anciens.....	15
III.	Ecole anglaise. — Peintres vivants.....	33
IV.	Ecole allemande. — Allemagne et Autriche.....	55
V.	Ecoles du Nord. — Belgique, Hollande, Suède, Norwége, Danemark et Russie.....	75
VI.	Ecole suisse. — Ecoles méridionales : Italie et Espagne. — Ecoles non classées : les Etats-Unis, le Brésil, le Portugal, la Grèce et la Turquie... ...	101
VII.	Ecole française.....	117
VIII.	Examen comparatif des diverses écoles.....	171

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.

LIBRAIRIE **CASTEL**, PASSAGE DE L'OPÉRA, 21.

Dessins de Victor Hugo, gravés sur acier par Paul CHENAY; texte par Théophile GAUTIER. 1 beau vol. grand in-4° jésus. Prix : 20 fr.

Richement relié. Prix : 25 fr.

Cet ouvrage est à la fois un livre et un album ; un livre par le texte coloré et original de Théophile Gautier, et un album par les dessins originaux du grand poëte, qui se révèle à nous aujourd'hui sous une forme toute nouvelle. Il contient 14 gravures sur acier par P. Chenay et 11 bois gravés par Gérard. Il est magnifiquement imprimé par Claye, en caractères du seizième siècle, avec titre en rouge et en noir. C'est le complément indispensable des œuvres du poëte.

BONNARDOT (A.). **Essai sur l'art de restaurer les estampes et les livres**, ou Traité sur les meilleurs procédés pour blanchir, détacher, décolorier, réparer et conserver les estampes, livres et dessins. Deuxième édition, refondue et augmentée, suivie d'un exposé de divers systèmes de reproduction des anciennes estampes et des livres rares. 1 vol. petit in-8°, papier vergé. Prix : 5 fr.

DU MÊME. **De la réparation des vieilles reliures**, complément à l'Essai sur l'art de restaurer les estampes et les livres, suivi d'une dissertation sur les moyens d'obtenir des duplicata de manuscrits. Petit in-8°, papier vergé. Prix : 2 fr.

DU MÊME. **Fantaisies multicolores.** 1 vol. grand in-18 jésus, avec titre en trois couleurs. Prix : 5 fr.

Œuvres choisies de C.-H. Saint-Simon, comprenant ses principaux ouvrages politiques, moraux et religieux. 3 vol. grand in-18 jésus. Prix : 10 fr. 50

ELWART, professeur au Conservatoire. **Histoire de la Société des concerts** du Conser[illegible]oire impérial de musique, depuis sa fondation jus[illegible]s jours. 1 vol. grand in-18 jésus. Prix : 3 fr. 50

DU PONTAVICE DE HEUSSEY. **Etudes et aspirations**, poésies. 2 vol. gr[illegible] in-18 jésus. 4 fr.

DU MÊME. **Sillons et débris.** 1 vol. grand in-18 jésus. 2 fr.

DU MÊME. **Poëmes virils**, 1 vol. grand in-18 jésus. 2 fr.

Paris. — Typographie HENNUYER, rue du Boulevard, 7.

Q 2 LAS

Q 2 LAS

Q 2 LAS

Q 2 LAS

Q 2 LAS